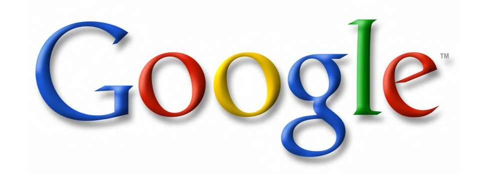




LÜBKE-SEMRAU

BAROCK UND ROKOKO





Spaziergang im Garten

Ausschnitt aus dem Bilde von P. P. Rubens in der Münchener Pinakothek

Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko



Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko

GRUNDRISS

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

WILHELM LÜBKE

Zwölfte Auflage

vollständig neu bearbeitet

von

Professor Dr. Max Semrau

Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Breslau

IV.

BAROCKZEIT UND ROKOKO



STUTTGART

PAUL NEFF VERLAG (Carl Büchle)

1905

DIE
KUNST DER BAROCKZEIT
UND DES ROKOKO

VON

WILHELM LÜBKE

Vollständig neu bearbeitet

von

Professor Dr. Max Semrau

Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Breslau

Mit 5 farbigen Tafeln

2 Heliogravüren und 385 Abbildungen im Text



STUTTGART

PAUL NEFF VERLAG (Carl Büchle)

1905

Greiner & Pfeiffer, Kgl. Hofbuchdrucker, Stuttgart

Vorwort

Für den größten Teil des vorliegenden vierten Bandes muß ich nach Inhalt und Form die alleinige Verantwortung übernehmen, da die wenigen Seiten, welche Lübke dem 17. und 18. Jahrhundert gewidmet hatte, kaum in Betracht kommen konnten.

Um eine schnellere Vollendung des Bandes zu ermöglichen, hatte Herr Professor Henry Hymans in Brüssel die Güte, die Abfassung des Kapitels über die niederländische Malerei (S. 217—313) zu übernehmen, wofür ihm auch an dieser Stelle der beste Dank ausgesprochen sei. Das deutsche Publikum wird diesen Beitrag des hochgeschätzten Forschers zu unserem Werke gewiß mit der gebührenden Anerkennung aufnehmen. Ich selbst möchte meinen Anteil an der Neugestaltung des ‚Lübke' nicht beschließen, ohne des stets bereiten Entgegenkommens der Verlagshandlung namentlich bei der Beschaffung eines reichhaltigen Anschauungsmaterials rühmend zu gedenken.

Max Semrau

Inhalt

Einleitung

Renaissance und Barock

Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts bedeutet, im ganzen betrachtet, keinen neuen Ansatz der geschichtlichen Entwicklung, wie die voraufgehende Epoche der Renaissance; sie war die historisch wie ästhetisch notwendige Fortsetzung und Abwandlung der letzteren und kann ohne sie in ihrem Wesen nicht begriffen werden. Dagegen darf diese Kunst nur insofern man die klassische Reinheit der Formensprache nach dem Muster der Antike zum Maßstabe nimmt, als eine Epoche der Entartung und des Niedergangs charakterisiert werden. Die starken treibenden Kräfte der Renaissancekunst sind vielmehr noch nicht erschöpft, sie bringen nur, genährt von neuen geistigen Strömungen der Zeit, andere Früchte. So gelangen neue große Ideenkreise erst jetzt zu ihrer künstlerischen Ausgestaltung, neue Techniken zur Ausbildung; die Malerei, die Radierkunst steigen zu den höchsten, ihrem Wesen nach erreichbaren Leistungen empor; ganze Völker, wie die Spanier, die Holländer, in manchem Betracht selbst die Franzosen, treten erst jetzt mit ihrem vollen Können auf den Plan. Auf allen Gebieten des künstlerischen Schaffens sehen diese Jahrhunderte reiche Tätigkeit, zum Teil bedeutsamen Fortschritt, und wenn die Ideale der Renaissance mehr und mehr verblassen, so treten dafür die ersten Zeichen einer neuen Epoche hervor, der modernen Kunst, zu welcher uns diese Zeit hinübergeleitet.

Man hat sich gewöhnt, auf die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts die Stilbezeichnungen Barock, Rokoko und Klassizismus in einer etwa dieser Aufzählung entsprechenden historischen Reihenfolge zur Anwendung zu bringen. Der Ausdruck „Barock“, („Barocco, Baroque“), etymologisch nicht mit Sicherheit zu erklären, bezeichnet im übertragenen Sinn wohl das Absonderliche, Gesuchte und Regelwidrige der Formbildung, das man namentlich in einer Epoche, deren Schönheitsideal durch die klassische Antike bestimmt war, vielen Schöpfungen des 17. Jahrhunderts beimaß. Wir dürfen ihn — ohne diesen tadelnden Nebensinn — als allgemein verständliche Bezeichnung für die Stilepoche akzeptieren, die sich — in Italien etwa seit 1580 — unmittelbar an die Renaissance anschließt und vielfach in einem entschiedenen Gegensatz zu ihr steht. Worin dieser Gegensatz besteht, das bedarf im folgenden eingehender Erörterung. Zunächst auf die Formen der Architektur angewandt, die auch in dieser Epoche die Führerrolle beibehält, muß der „Barockstil“ doch auch von Plastik und Malerei verstanden werden, in denen die gleiche Kunstgesinnung zum Ausdruck kommt. Der Barock ist in einem noch umfassenderen Sinne der Stil seiner Zeit, als es die Renaissance gewesen war; er beherrscht ungeachtet aller Gegensätze der Nationalität

und des Glaubens die Kunst des 17. Jahrhunderts fast allerorten und kommt in dem Schaffen Rembrandts nicht minder zum Ausdruck, als in dem der Italiener.

Als Reaktion gegen die Überschwenglichkeiten des Barocks hielt die Zeit stets den Klassizismus bereit, d. h. den theoretisch strengen Anschluß an die Formen der Antike und der ihr nahestehenden Hochrenaissance. Diese Richtung hat erst am Ende des 18. Jahrhunderts auf kurze Zeit einen geschlossenen europäischen Kunststil („Empire", „Zopfstil") zu schaffen vermocht, aber sie ist in den verschiedenen Ländern immer wieder als retardierendes Moment der Entwicklung aufgetreten und vorübergehend zur Herrschaft gelangt.

Die Schlußphase des Barocks, in der besonderen Form, welche die heitere und liebenswürdige französische Kunst ihm gab, bezeichnet das Rokoko, ein Spottname, der zunächst in den Ateliers der klassizistischen Schulrichtung aufgekommen sein soll, dem Wortsinn nach sicher im Zusammenhang mit dem ‚genre rocaille', dem Muschel- und Grottenwerk, wie es in den Gartendekorationen der Zeit beliebt war. Das Rokoko verhält sich zum Barock, wie dieses zur Renaissance: es ist aus kulturgeschichtlichen Verhältnissen erwachsen, die letzte mögliche Wandlung des Formengeschmacks auf dem im 16. Jahrhundert gelegten Grunde. — Die Franzosen benennen bekanntlich die verschiedenen Phasen der Stilentwicklung im 18. Jahrhundert mit dem Namen ihrer Könige, so daß ‚Louis XIV' etwa dem Barock, ‚Louis XV' dem Rokoko, ‚Louis XVI' dem neubeginnenden Klassizismus entspricht, mit dem diese ganze Entwicklungsreihe ihren Schlußpunkt erreicht.

Der Barock ist nicht bloß, wie man gesagt hat, ein „verwilderter Dialekt" der Sprache, welche die Renaissance redet, er ist der vollgültige, klare und künstlerisch gepflegte Ausdruck der Empfindungsweise seiner Zeit, genau in derselben Weise, wie die Renaissance sich ihre Kunstsprache gebildet hatte. Die ersten Laute dieser neuen Sprache tönen uns bereits aus den Werken der großen Renaissancemeister, eines Raffael, eines Correggio entgegen,[1]) und Michelangelo muß in jeder Hinsicht als der eigentliche Vater des Barocks gelten. Es ist eben ein inneres Bedürfnis der Zeit, ja des menschlichen Herzens und damit des künstlerischen Schaffens überhaupt, das im Barock zum Ausdruck kommt, oft einseitig und übertrieben, in machtvollem Drange die Fesseln der Form sprengend, aber nicht minder wahr und berechtigt als das Verlangen nach ausgeglichener Harmonie und Schönheit, das die Hochrenaissance leitet. Die Tage, in denen dieses Ideal die Herzen erwärmte und in großartigen Schöpfungen der Künstler betätigt wurde, gingen rasch vorüber. An die Pforte des Vatikans in Rom pochte, kaum daß Raffael und Michelangelo hier ihre Schöpfungen vollendet hatten, der Ruf nach kirchlicher Reform und machte der unbefangenen Hingabe an die Antike und ihr freies Menschentum, in welcher Julius II. und Leo X. sich gefallen hatten, ein Ende. Das Christentum siegte wieder über das verborgene Heidentum, der Glaubenseifer über den antiken Schönheitskultus. Auf dem Konzil von Trient (1547—63) wurden die Grundlinien der neuen kirchlichen Entwicklung gezogen, in dem Kampfe gegen die Reformation erhielt das Papsttum eine neue furchtbare Waffe durch die Gründung des Jesuitenordens (1540). Und die so entfachte Flamme zu schüren erkannten die Führer der Gegenreformation in der Kunst ein wirksames Hilfsmittel. Umfassender als je stellte die Kirche das künstlerische Schaffen in ihre Dienste. „Bauen ist so gut wie Almosen geben", war ein Wort Gregors XIII. Und so hat die katholische Kirche kaum je zuvor so zahlreiche und prächtige Kirchenbauten ausgeführt und mit Skulpturen und Malereien einheitlich geschmückt, wie im Zeitalter der Gegenreformation und des

[1]) *J. Strzygowski,* Das Werden des Barock bei Raffael u. Correggio. Straßburg 1898.

Jesuitismus. Der Kampfstimmung aber, dem Glaubenseifer, der religiösen Inbrunst, welche der Ansporn zu so fieberhafter Tätigkeit waren, konnte das Schönheitsideal der Renaissance nicht mehr genügen. Schon aus den religiösen und kirchlichen Bewegungen des Zeitalters also erklärt sich der unruhige Drang, die Leidenschaft und das Pathos, welche die Kunst des Barocks charakterisieren.

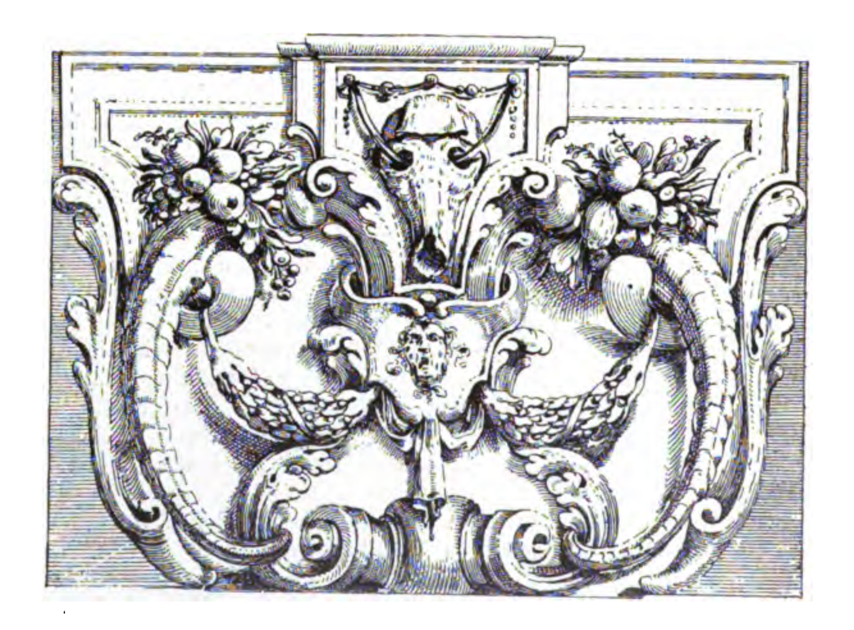
In ganz ähnliche Bahnen leitete diese Kunst der Dienst der Fürsten und Höfe. Das 17. Jahrhundert ist das Zeitalter der aufsteigenden Fürstenmacht; Großstaaten von einem Umfange und Machtbereich, wie sie Europa seit dem Zeitalter der Römer nicht mehr gesehen hatte, bestimmten die politischen Geschicke und nahmen zum Teil, wie Frankreich, auch die Pflege der Kunst von Staats wegen in ihren Schutz; dafür konzentrierte sich das künstlerische Schaffen ausschließlicher als je zuvor auf die Bedürfnisse des Hofes und der fürstlichen Repräsentation oder wurde auch in seinen sonstigen Äußerungen von den hier gestellten Anforderungen beeinflußt. Das Verlangen nach Fülle des Ausdrucks, nach Prunk und Schwulst lag im Geiste der Zeit und macht sich nicht bloss in den Kunstwerken geltend. Auf der andern Seite entsprechen die Charakterzüge der Barockkunst durchaus auch den großen Fortschritten der Zeit auf geistigem Gebiete. Die von der Renaissance angebahnte Erforschung der Natur führte ja erst jetzt durch *Kopernikus, Kepler, Galilei, Newton* zu weltumgestaltenden Ergebnissen; die Philosophie *Bacons,* der Pantheismus *Spinozas* konnten, jede auf ihre Art, die Vertiefung in das Studium der Natur nur fördern. Damit darf man wohl die Innigkeit und Stärke des Naturempfindens in Parallele setzen, welche die jetzt überhaupt erst als vollständige Gattung ausgebildete Landschaftsmalerei beseelt. Auch das Genrebild, das Stilleben bauen sich auf diesem vertieften und verfeinerten Naturempfinden auf und beanspruchen im Gesamtbilde der Zeit ihre Stelle.

Nicht ohne Bedeutung blieb die gleichzeitige Entwicklung der Künste des Tons: der Musik und des Theaters. Neben die Reform der katholischen Kirchenmusik durch *Palestrina* (1514—94) stellt sich die Schöpfung des geistlichen Oratoriums durch *Giacomo Carissimi* (1604—74) und des protestantischen Gemeindegesanges. Das musikalische Element nahm fortan im Gottesdienste einen breiten Raum ein und wandte sich gleichfalls vorwiegend an die sinnliche Empfindung, gestaltete den Ausdruck inbrünstiger Hingabe und Erregtheit. Den umgewandelten Geist der poetischen Schöpfungsweise charakterisiert nichts schlagender als der Gegensatz zwischen *Ariosts* lächelndem Heidentum in seinem „Rasenden Roland“ und *Torquato Tassos* „Befreitem Jerusalem“ mit seiner schwärmerischen Leidenschaftlichkeit. In die Tiefen des menschlichen Herzens griff auch der Humor des *Cervantes,* vor allem aber war es das Drama, das die fortreißende Sprache der Leidenschaft redete: *Shakespeare* steht neben Rubens und Rembrandt als der gewaltigste Verkünder des Geistes, welcher die Barockkunst beseelt und groß macht.

Wer alle diese treibenden Kräfte der politischen und Kulturgeschichte des Zeitalters, die Parallelerscheinungen in der Philosophie, Wissenschaft und Literatur erwägt, wird nicht so leicht geneigt sein, das Übertriebene und Gewaltsame in den Schöpfungen der bildenden Kunst einseitig zu betonen unter Hintenansetzung alles dessen, was darin als notwendiger und berechtigter Ausdruck eines bestimmten Wollens sich darstellt. Große Aufgaben auf allen Gebieten der bildenden Kunst hatte die Renaissance ungelöst oder halbvollendet zurückgelassen. Noch war das hohe Ideal des Zentralbaues, wie es der Generation der Hochrenaissancemeister vorschwebte, nur in Bauten kleineren Umfangs verwirklicht, und das eng damit verknüpfte Problem, eine auch den Bedürfnissen des Kultus entsprechende neue Form des Kirchengebäudes zu finden, harrte voll-

ends seiner Inangriffnahme. Noch waren Raumschöpfungen von jener Großartigkeit, wie sie die aufgedeckten Ruinen der römischen Kaiserbauten in immer weiterem Umfange den überraschten Zeitgenossen vor Augen stellten, kaum gewagt worden. Nur die plastische Kunst schien, als Michelangelo starb, das Höchste erreicht und geleistet zu haben, was ihr beschieden sein konnte. Sie erlebte denn auch zunächst eine Periode der Verarmung, aus der sie erst durch den Einfluß ihrer Schwester, der Malerei, erlöst wurde. Dieser selbst hatte sich in dem Schaffen Correggios und anderer die Pforte zu einer neuen Welt aufgetan: die Entdeckung des eigentlich „Malerischen" stellte sie an den Anfang eines Weges, den sie nach Überwindung einer Epoche des Stillstandes und Sichbesinnens mit frischen Kräften beschritt. Das Hervortreten der großen malerischen Genies in den bis dahin zur Seite gestandenen Nationen, eines *Murillo* und *Velasquez,* eines *Rubens* und *Rembrandt,* gibt ihrer Geschichte im 17. Jahrhundert einen Glanz und einen Reichtum, der alle voraufgegangenen Epochen überstrahlt. Es beginnt das — noch heute kaum abgeschlossene — Zeitalter, in welchem die Werke der Malkunst das Interesse der Mitlebenden weit überwiegend in Anspruch nehmen.

Wie weit es danach berechtigt ist, diesen malerischen Charakter dem gesamten Kunstschaffen des Barocks beizulegen, muß die weitere Betrachtung lehren. Ihren Ausgangspunkt hat sie von Italien zu nehmen, dem Geburtslande des Barocks wie der Renaissance.



ERSTES KAPITEL

Die Architektur des Barocks[1]

Italien

Der Stilwandel zum Barock,[2] wie er im Laufe des 16. Jahrhunderts sich allmählich vollzog, kommt am klarsten in den Werken der Architektur zum Ausdruck. Und zwar ist es zunächst die römische Architektur, deren Geschichte uns über die leitenden Ideen und Bestrebungen aufklärt; sie muß unbedingt anknüpfen an die Schöpfungen des großen Meisters, der, nachdem alle anderen dahingegangen, die römische Kunst allein beherrschte: *Michelangelos.* In seiner Individualität liegen wesentliche Charakterzüge des neuen Stils bereits vorgebildet, deshalb übte sie auch einen so tiefgehenden Einfluß auf die Zeitgenossen aus. Das gewaltige Innenleben, das in seinen Mediceergräbern nach Ausdruck ringt, die erschütternde Stimmung der Zerknirschtheit, welche das Wandgemälde des „Jüngsten Gerichts" beherrscht, fanden lauten Widerhall, denn sie entsprachen dem gleichzeitig sich vorbereitenden Umschwung der Gesinnung. Das Kolossale der Formenbildung, die Versöhnung ringender Gegensätze in einem großen Gesamteindruck, wie er dort durch die zyklische Komposition so übermenschlich bewegter Gestalten, hier durch das nie zuvor so plastisch greifbar geschilderte Aufsteigen aus Nacht und Tod zu himmlischer Klarheit und Ruhe zum Ausdruck kam, schufen Vorbilder eines neuen Stils. Für die Architektur wurden die nach Michelangelos Plänen ausgeführten Bauten, die Paläste auf dem Kapitol und die streng einheitliche Anordnung des ganzen Platzes, die Biblioteca Laurenziana in Florenz, der Abschluß des Palazzo Farnese durch ein gewaltiges, die ganze Fassade zusammenfassendes Kranzgesims, vor allem sein Bau von St. Peter, der beim Tode des Meisters freilich erst bis zum Kuppelring gediehen war, von ausschlaggebender Bedeutung. Die großartige, in dieser Richtung über Bramantes Entwurf hinausgehende Einheitlichkeit seiner Raumgestaltung in St. Peter, die strenge Unterordnung der — infolgedessen allerdings oft und mit Bewußtsein willkürlich behandelten — Einzelheiten unter die Gesamtwirkung, z. B. am Konservatorenpalast, wiesen den Architekten die Bahn. Wenn das Streben der Renaissancebaukunst sich in dem Grundsatz zusammenfassen läßt: Schönheit ist Harmonie, so lautete die Devise des neuen Stils: Schönheit ist Kraft und Ausdruck innerer Bewegung.

Sie tritt am Inneren wie am Äusseren des Baues hervor, nicht zuletzt auch in der Wirkung des architektonischen Details. Für das Innere sind

[1]) *C. Gurlitt,* Geschichte des Barockstiles, des Rokoko und des Klassizismus (I. Bd. Italien. II. Bd. Belgien, Holland, Frankreich, England. III. Bd. Deutschland). Stuttgart 1887—89.

[2]) H. *Wölfflin,* Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. München 1888. — *A. Schmarsow,* Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. Leipzig 1897.

beim Kirchenbau die weiten Dimensionen, das Schwelgen in Raum und Licht, die durchgängige Anwendung der Wölbung charakteristisch. Die eigentlich entscheidende Wendung tritt mit der Wiederaufnahme des Langhausbaues an Stelle des Zentralbaues ein, wie sie bereits die — 1568 begonnene — Jesuitenkirche in Rom,

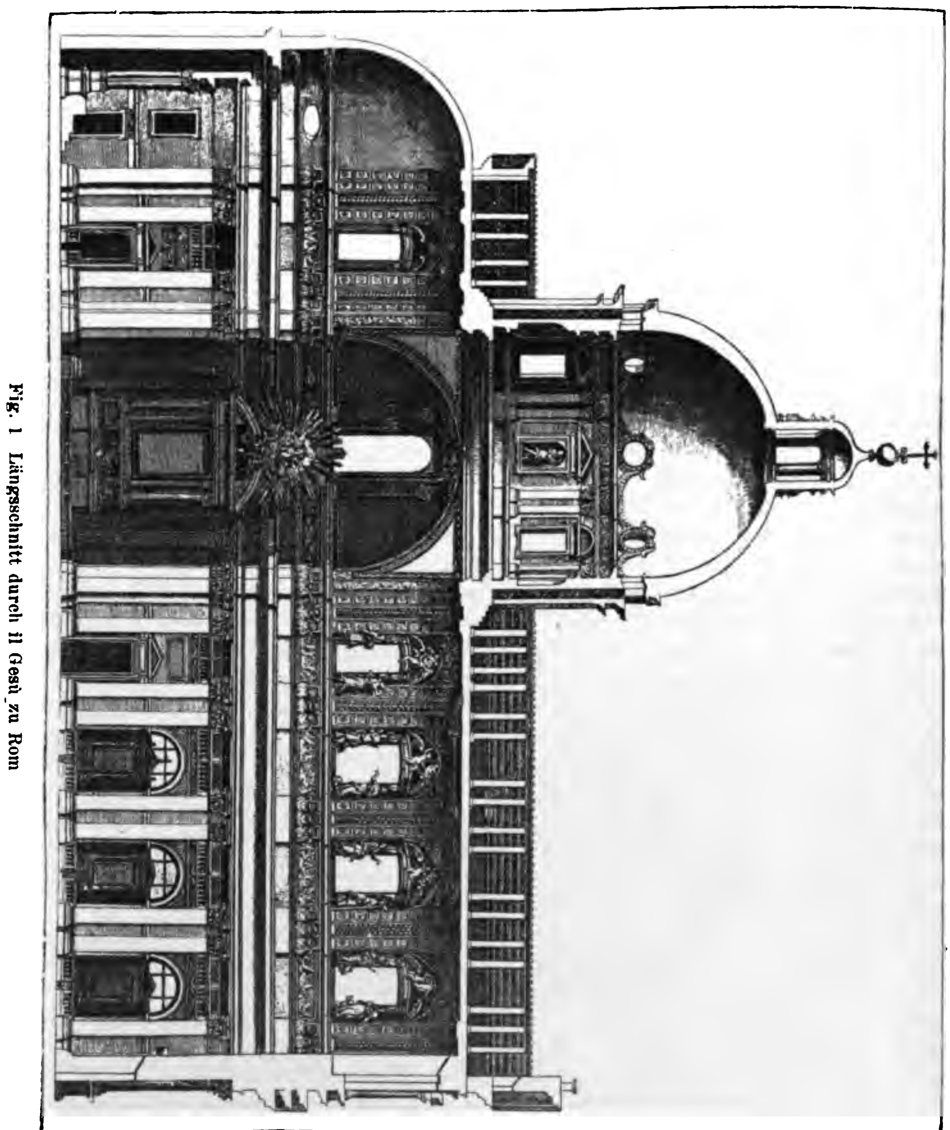


Fig. 1 Längsschnitt durch il Gesù zu Rom

il Gesù, aufweist (Fig. 1). Ihr Inneres ist auch durch die breite Entwicklung des Mittelschiffs, das die Seitenschiffe nur als eine Reihe halbdunkler Kapellen begleiten, für die von dem neuen Stil angestrebte Einheitlichkeit der Wirkung vorbildlich geworden: die unbedingte Herrschaft des Hauptraums über die Nebenräume, wie sie bereits Michelangelos Plan zu St. Peter charakterisiert, ist eine wesentliche Forderung des Barock-Kirchenbaus. Für den

Palastbau ergab sich daraus das schnelle Schwinden des luftigen Binnenhofes oder seine Umwandlung in longitudinale Form, dagegen das immer mächtigere Auswachsen der geschlossenen Baumasse, der nur noch selten frei herausgebaute Flügel, Loggien u. dgl. angefügt werden. Als Hauptrepräsentationsraum des Palastes bildet sich allmählich der große, oblonge, womöglich durch zwei Stockwerke gehende Festsaal aus, zu dem ein stattlich entwickeltes Treppenhaus geleitet.



Fig. 2 Vignolas Fassadenentwurf für il Gesù

Für den Aussenbau gilt der gleiche Grundsatz: Zusammenhalten der Masse zum Ausdruck der Kraft. Besonders charakteristisch ist das völlige Aufgeben der von der Renaissance so bevorzugten Quaderteilung; bei Ziegelbauten wurde nun regelmäßig der Verputz angewendet, der Travertin aber, das Material der römischen Steinbauten, kam durch seine schwammig-poröse Struktur der ästhetischen Tendenz entgegen, die Außenerscheinung des Baues als homogene Masse zu behandeln, aus welcher die Fassade als etwas Ganzes herausgearbeitet wird. Daher der reliefmäßige Charakter derselben, das Komponieren nach Licht- und Schattenmassen, das Verstärken oder Auflockern der Masse



Fig. 3 Giacomo della Portas Fassade an il Gesù

durch Pilasterstellungen oder Nischen; die Fassade ist nicht mehr das Echo des Innenbaues, sondern ein selbständiges Schaustück, ja die Wirkung wird oft geradezu auf den Kontrast der starkbewegten Fassade mit einem ruhigen, verhältnismäßig einfachen Innenraum zugeschnitten.

Für den Übergang zum Barock ist ein Vergleich der beiden Fassaden von il Gesù, der nicht ausgeführten, in einem Stich erhaltenen, des *Vignola* (Fig. 2) und der noch heute bestehenden des *Giacomo della Porta* (Fig. 3) besonders lehrreich. Gemeinsam ist ihnen die strenge Betonung der dominierenden Mitte; aber man sehe, um wie vieles energischer dieser Gedanke von Porta ausgedrückt ist: er zieht die den Seitenschiffen entsprechenden Flügelteile, welche Vignola nur dürftig mit dem Mittelbau zu verbinden weiß, durch die breit durchgeführte Attika über dem Gurtgesims und die doppelt geschwungenen Voluten mit in die Komposition, rückt die auf Sockel gestellten Pilaster paarweise zusammen und hebt durch Verdoppelung der Motive etc. die Mittelvertikale kräftig heraus. Solches Unterstreichen und Verdoppeln einzelner Glieder — man beachte z. B. die ineinandergeschachtelten Giebel über dem Hauptportal — bleibt für den Barock in seiner ersten Phase ganz besonders charakteristisch. In der Belebung der

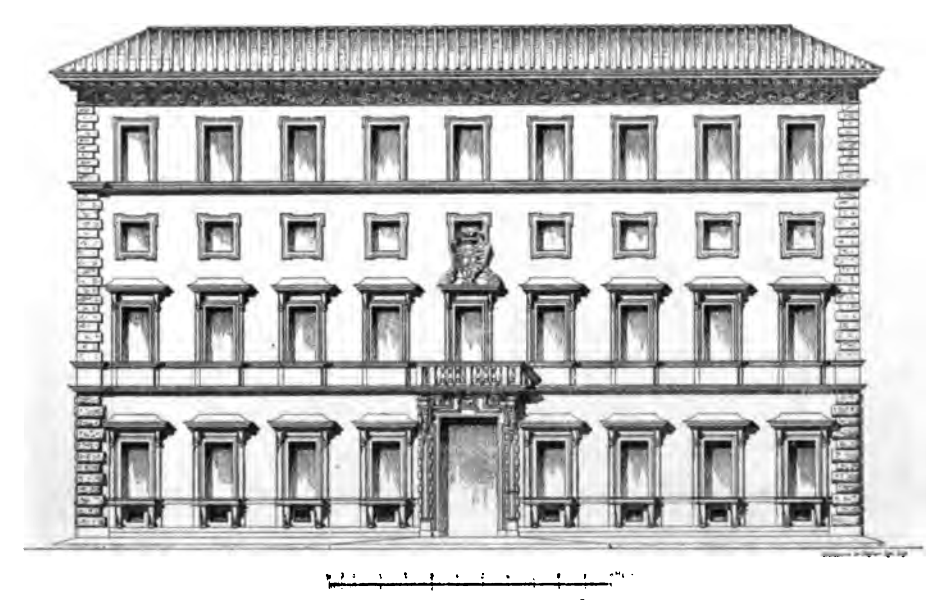


Fig. 4 Fassade des Palazzo Paluzzi zu Rom

Fläche und der Anwendung von Statuenschmuck ungleich zurückhaltender als *Vignola,* weiß *Porta* seiner Fassade eine feierliche und strenge Würde zu wahren; diesem Eindruck sind mit Bedacht alle Einzelheiten untergeordnet.

Ganz ähnliche Tendenzen treten in der Fassadenbildung des römischen Barockpalastes hervor: die gleichmäßige Behandlung der drei Geschosse, die köstliche Rhythmisierung jedes einzelnen durch Fenstergruppen und Pilasterstellungen — wofür die Cancelleria in Rom das schönste Beispiel gibt — die Rustikagliederung endlich werden aufgegeben zugunsten einer einheitlichen Massenentfaltung, wobei ein Geschoß energisch als das Hauptgeschoß betont zu werden pflegt (Fig. 4). Dies geschieht vor allem durch imposante Höhenentwicklung des Stockwerks, sodann durch stärkere Umrahmung der Fenster, zuweilen auch durch Anordnung eines Halbgeschosses (Mezzanin) mit kleinen Fenstern über dem Hauptgeschoß. Das Prunkstück der Fassade wird namentlich in späterer Zeit, als der zunehmende Luxus eine Einfahrt erforderlich machte, das Portal mit darüber angeordnetem Balkon.

Die nächste Folge aus der veränderten Baugesinnung für das Detail war eine einfachere und derbere Bildungsweise. Wie der Gliederbau dem Massenbau weicht, so tritt nunmehr die Säule hinter den Pfeiler zurück; fast nur noch als Halb- oder Dreiviertelsäule fristet sie fortan ihr Dasein, auch dann gern durch horizontale Rustikabänder gleichsam an die Mauer geschmiedet — sonst aber meist verdrängt von dem flachen Pilaster. Ja, dieser selbst löst sich gleichsam nur mühsam, in mehrfachem Anlauf aus der Masse der Wand los: zwei-, ja dreimal hinter ihn geschobene Halb- oder Viertelpilaster gestalten ihn zum Pilasterbündel; eine Bewegung, ein im Übergangsstadium erstarrter Werdeprozeß ist auch hier der gewollte und erzielte Eindruck an Stelle des abgerundeten, harmonischen Seins, das die Renaissance bietet. — Ähnlich steht es mit dem auffälligen Hochdrang aller dekorativen Formen im Barockstil: die Säulen werden auf Sockel gestellt, die Herme mit ihrer nach oben wachsenden Masse wird beliebt, der Giebel des Portals durchbricht das Gesims des oberen Stockwerks oder seine

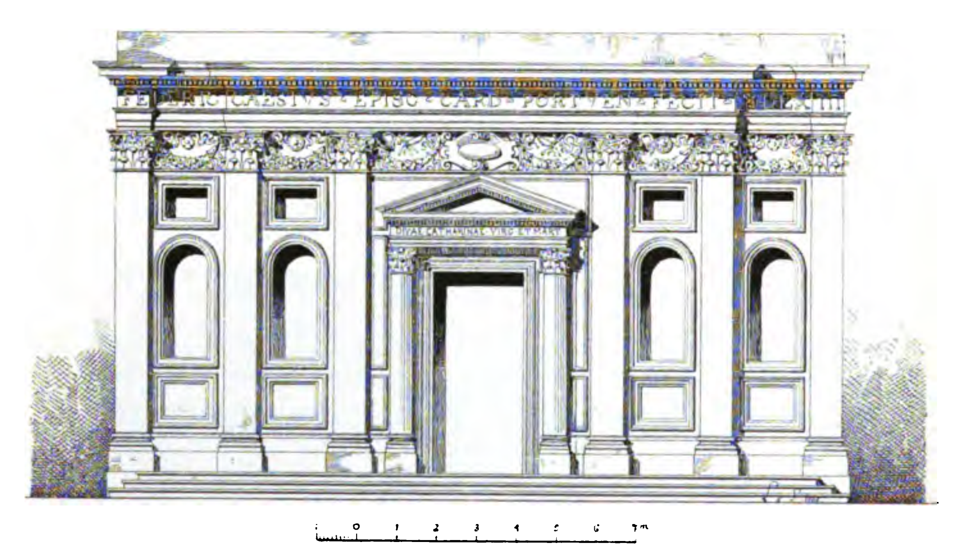


Fig. 5 Unterer Teil der Fassade von S. Caterina de' Funari

eigene Dreieckslinie wird aufgeschlitzt etwa durch ein Wappenschild, eine Kartusche, die in der Vertikalachse aufwärts drängt. Am charakteristischsten ist das Verschwinden des ruhig-schönen Fenstermotivs der Renaissance, des auf zwei Halbsäulen ruhenden Giebelchens. Der Giebel bleibt und wird sogar immer schwerer gebildet, aber die Stelle der Halbsäulen ersetzt ein einfaches Rahmenprofil oder wohl gar ein Paar Konsolen. Die Umrahmung von Kartuschen und Nischen wird an den Ecken ohrenartig in die Höhe gezogen, der Inhalt drängt auch hier zumeist über die Umfassung hinaus. Eine Lust am formlos Üppigen, weich Flüssigen beherrscht alle Profile von Basen und Gesimsen, die Formen der Säulenkapitelle, wie die gesamte Dekoration; nicht die heitere Klarheit und Ruhe des Seins, sondern die gärende Unruhe des Werdens, des Sichgestaltens bringt die Formenwelt der Barockarchitektur im ganzen wie im einzelnen zu einem oft ergreifenden Ausdruck.

Wie die römische Renaissancearchitektur von dem in Oberitalien geschulten *Bramante* geschaffen worden war, so sind es fast durchweg auch oberitalienische Baukünstler, welche die erste Epoche des römischen Barocks beherrschen. Aus

Mailand stammte der schon erwähnte *Giacomo della Porta* (1541—1604). In seiner Fassade von S. Caterina de' Funari — der untere Teil 1563 datiert — kommt das neue Streben erst schüchtern zur Geltung, hauptsächlich in der energischen Schattenwirkung der verschieden geformten Nischen (Fig. 5), während der reiche Reliefschmuck der Kapitellzone ihn noch als Anhänger der antikisierenden Schule *Vignolas* kennzeichnet. Die kleine Fassade von S. Maria de'

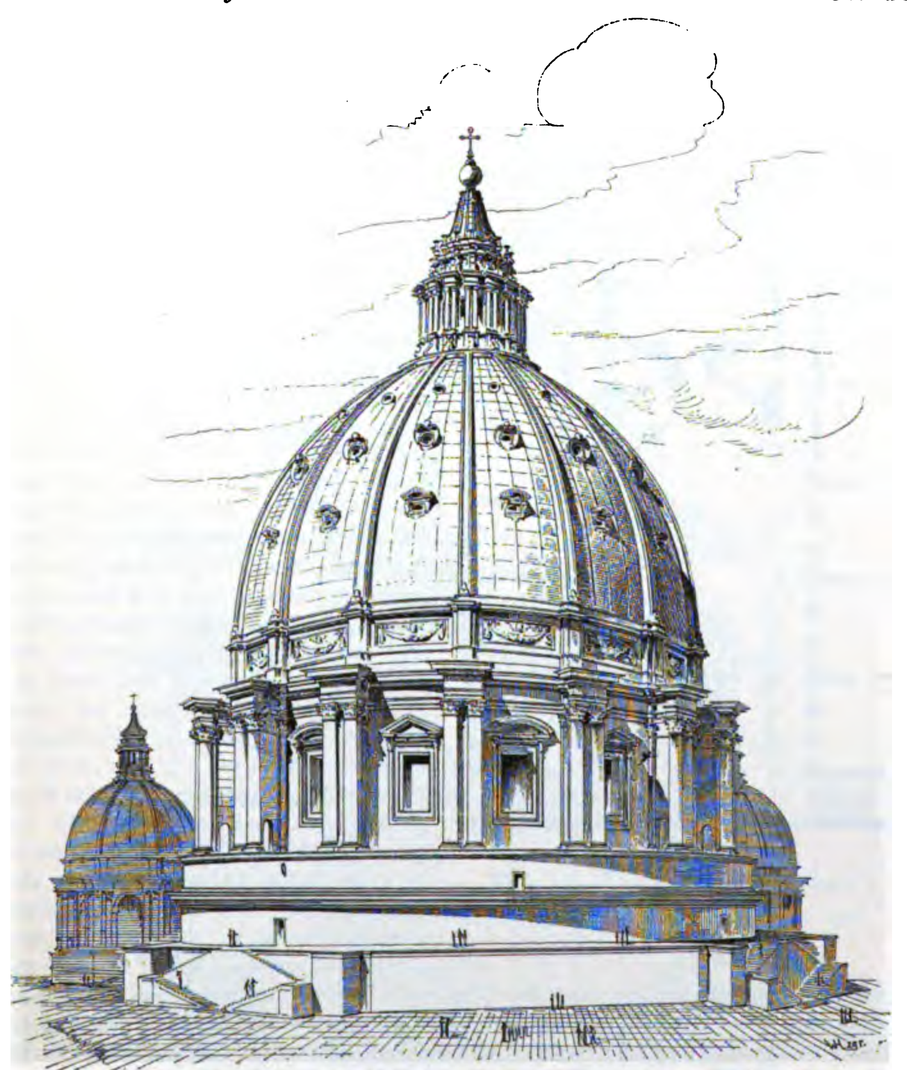


Fig. 6 Hauptkuppel von St. Peter zu Rom

Monti zeigt ihn in raschem Fortschritt auf die machtvolle Einheitlichkeit der Gesùfassade zu, wie sie im Gegensatz zu dem Entwurf Vignolas oben analysiert wurde. Die Meisterleistung *Portas* ist sein Aufbau der Kuppel von St. Peter (1590 vollendet) (Fig. 6), nach dem Modell Michelangelos, aber doch in selbständiger Ausgestaltung; insbesondere scheint die feingefühlte sphärische Form der Kuppel auf seine Initiative zurückzugehen, so wie er auch bezeugtermaßen

die ursprünglich halbkugelige Innenschale der Kuppel höher gestaltete — beides ganz im Sinne jenes stolzen Hochdrangs, den wir auch sonst im Schaffen der Barockbaukünstler wirksam finden. — Für die Entwicklung des römischen Palastbaues hat *Porta* mit seinem Palazzo Paluzzi (vgl. Fig. 4) ein Vorbild geliefert, das die Grundzüge des Barockgeschmacks bereits in ziemlich reiner Form aufweist; sein Plan der Sapienza, der römischen Universität (seit 1575) (Fig. 7), bringt mit dem imposant in longitudinaler Richtung entwickelten Pfeilerhof — an den erst später als Abschluß die Rundkapelle des hl. Ivo angebaut wurde — gleichfalls ein neues, die veränderte Geschmacksrichtung charakterisierendes Element hinzu. Aber auch zur Ausbildung eines für die Barockarchitektur sehr wichtigen Bautypus, der römischen Villa,[1]) scheint Porta wenigstens durch den ihm zugeschriebenen Bau der Villa Aldobrandini bei Frascati (1598 bis 1603) beigetragen zu haben; andere Beispiele etwa aus gleicher Zeit sind die Villa Medici, Villa Borghese, Villa d'Este in Tivoli. Sie alle unterscheiden sich wesentlich von dem älteren Typus der Renaissancevilla, wie ihn in so heiterer Anmut z. B. die Villa Farnesina verkörpert. An Stelle der freien und leichten Gliederung des Baues tritt auch hier ein Streben nach schwerer Massenhaftigkeit, nach gravitätischer Würde. Die dem Eingang zugekehrte Seite insbesondere bleibt streng geschlossen, nur nach rückwärts, dem Garten zu, öffnet sich das Gebäude mit Loggien, Balkons und Freitreppen und wird mit Statuen geschmückt; eine oft imposante Anlage von Alleen, Freitreppen und Wasserkünsten, in der sich die Nachwirkung von Michelangelos Komposition des Kapitolsplatzes nicht verkennen läßt, führt auf das Gebäude zu.

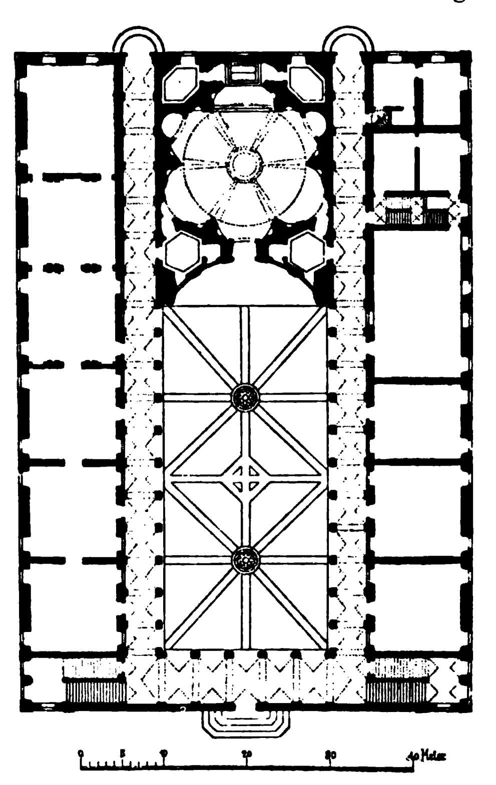


Fig. 7 Grundriss der Sapienza zu Rom

Die Entwicklung des neuen Stils vollzog sich nicht ohne Verzögerung und Rückschläge; so kommt Portas Schüler *Martino Lunghi* d. Ä., wiederum ein Mailänder, nicht über die eklektische Verbindung der neuen Formen mit den Motiven des strengen Klassizismus der Spätrenaissance hinaus. Die Fassade seines Palazzo Borghese (seit 1590) ist eine imposante Anwendung des Barockschemas in der Art des Palazzo Paluzzi, den Hof dagegen schmückt eine schöne Hallenanlage mit gekuppelten Säulen toskanischer und jonischer Ordnung, mit Rundbögen darüber, das Ganze auch durch die wohligen und luftigen Raumverhältnisse ein köstlicher Nachklang der Hochrenaissance. In seinen Kirchenfassaden (S. Girolamo de' Schiavoni, S. Maria della Vallicella) schließt er sich meist an *Porta* und den gleich zu erwähnenden zweiten Barockmeister,

[1]) *Percier et Lafontaine,* Choix des plus belles maisons de plaisance de Rome. 2. Aufl. Paris 1824.

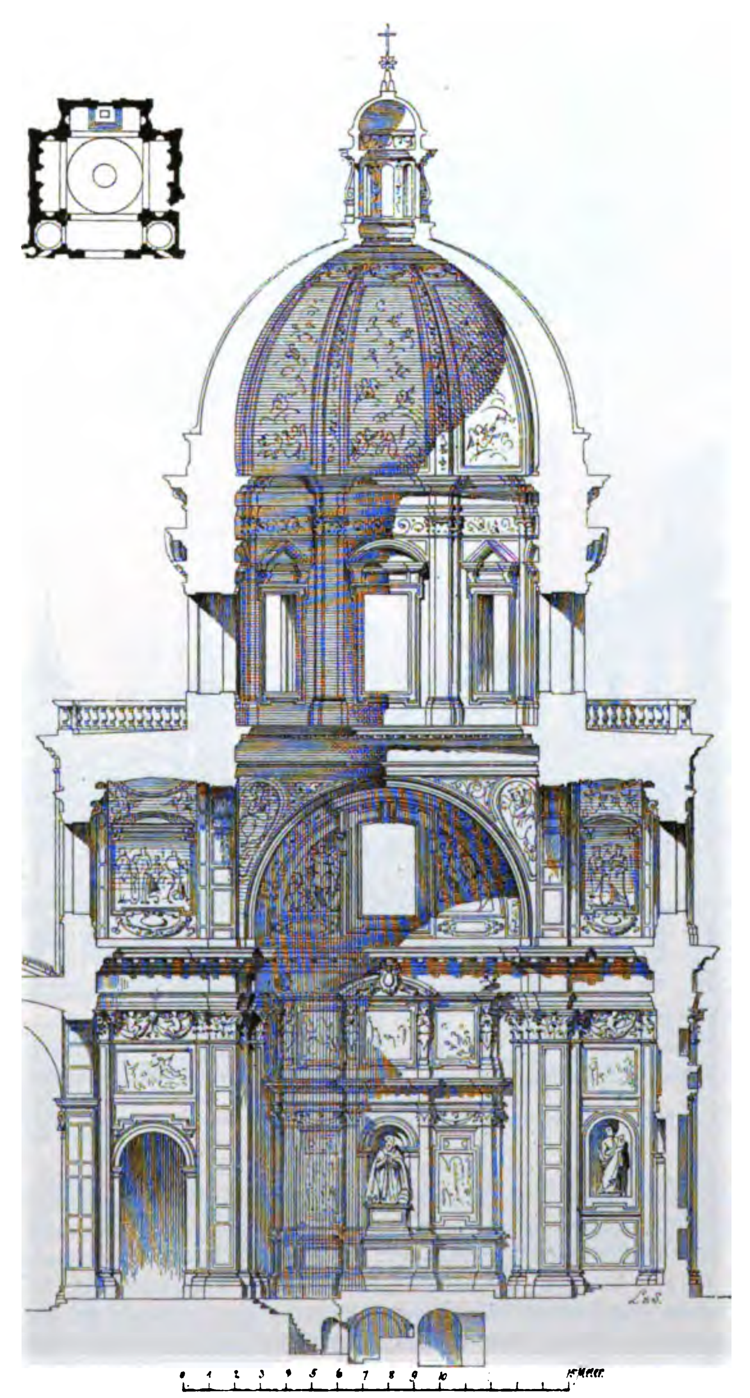


Fig. 8 Längsschnitt und Grundriss der Cappella del Presepio an S. Maria Maggiore

Maderna an; das Turmpaar aber, mit dem er die Fassade von S. Atanasio schmückte, ist ein Import aus seiner oberitalienischen Heimat. — Der ausgesprochenste Klassizismus herrscht in den Bauten Sixtus' V., unter dem das Papsttum eine neue Glanzepoche erlebte; seine Baumeister waren die beiden Lombarden *Giovanni* und *Domenico Fontana,* hervorragende Techniker, als Architekten mit energischer Schaffenskraft begabt, auf mächtige Dimensionen und Verhältnisse ausgehend, aber ohne eigentliche künstlerische Originalität. Daher tragen ihre Bauten einen gesunden, tüchtigen, aber zumeist etwas trocken akademischen Charakter. Der jüngere und bedeutendere der Brüder, *Domenico Fontana* (1543—1607), fügte als Baumeister von St. Peter der Kuppel die Laterne hinzu und bewährte seine mechanischen Fertigkeiten bei der Aufrichtung

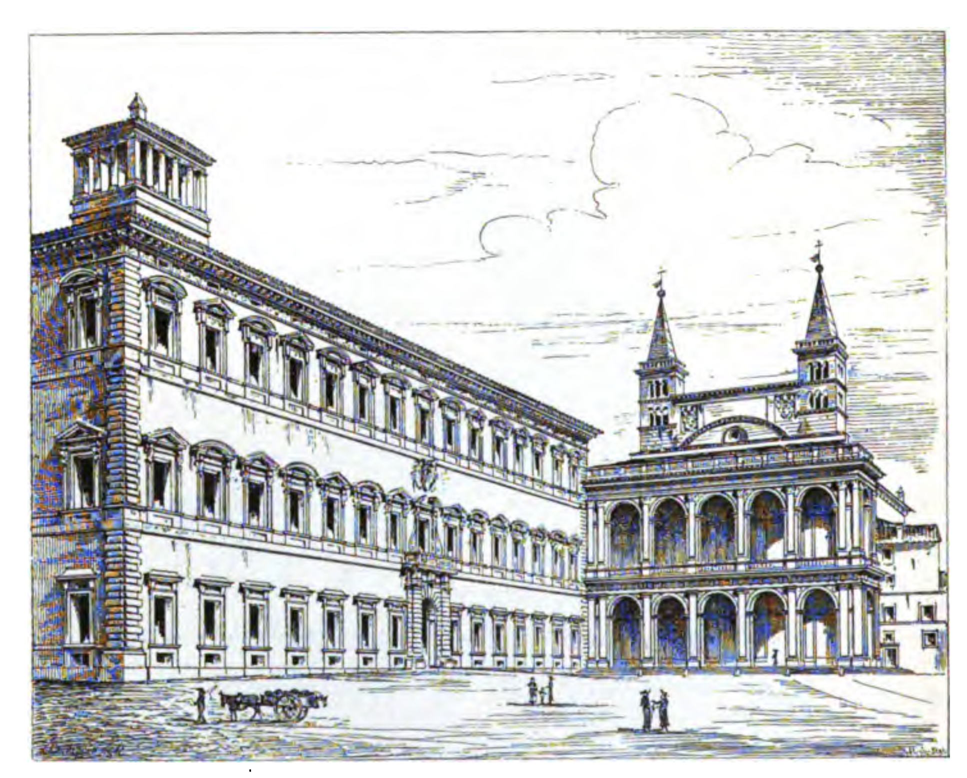


Fig. 9 Lateranspalast und Loggia von S. Giovanni in Laterano

mehrerer der gewaltigen Obelisken vor St. Peter, S. Maria Maggiore und dem Lateran, welche seitdem einen so bedeutsamen Faktor im architektonischen Gesamtbilde der ewigen Stadt ausmachen. Die von Sixtus V. noch als Kardinal begonnene Cappella del Presepio an S. Maria Maggiore (Fig. 8) zeigt ihn im wesentlichen den Idealen der Hochrenaissance zugeneigt: es ist ein vollkommenes griechisches Kreuz mit kurzen Schenkeln und zwei quadratischen Kapellen in den der Kirche zugekehrten Winkeln, das Innere wie das Äußere durch korinthische Pilaster, Nischen und Füllungen klar und reich gegliedert. An der Fassade von S. Trinità de' Monti (um 1570) greift er das oberitalienische Motiv der Flankentürme wieder auf und in dem seinen Dimensionen nach gewaltigen Palaste des Laterans (seit 1586) wirkt offenbar des Vorbild des Palazzo



Fig. 10 Fassade von S. Susanna zu Rom

Farnese, aber ohne die modifizierende Wendung zur majestätischen Einheitlichkeit, welche Michelangelos Kranzgesims hineingebracht hatte (Fig. 9); die Fassade ist mehr eintönig, als imposant. Ganz klassizistisch, zweigeschossig, mit Rundbögen zwischen Pfeilern, die durch toskanische und korinthische Halbsäulen belebt sind, ist die anstoßende Benediktionsloggia vor dem Querschiffsende der Basilika S. Giovanni in Laterano gestaltet, die wohl schon 1586 von *Fontana* begonnen, allerdings erst 1636 vollendet wurde. Dieselbe korrekte, aber nüchterne Architektur brachten die *Fontana* für jene großen Dekorationsbauten in Anwendung, mit welchen sie die Ausflüsse der in Rom mündenden, von Sixtus V. wieder in Betrieb gesetzten Wasserleitungen, die Acqua Paola und die Fontana di Termini, schmückten. Und immer wieder haben spätere römische Architekten darauf zurückgegriffen, wie *Giov. Batt. Soria* (1589—1657) in seiner Vorhalle von S. Crisogono in Trastevere (1623), in der Fassade von Sa. Catarina da Siena (1630), dem Portal vor S. Gregorio Magno (1633) u. a.

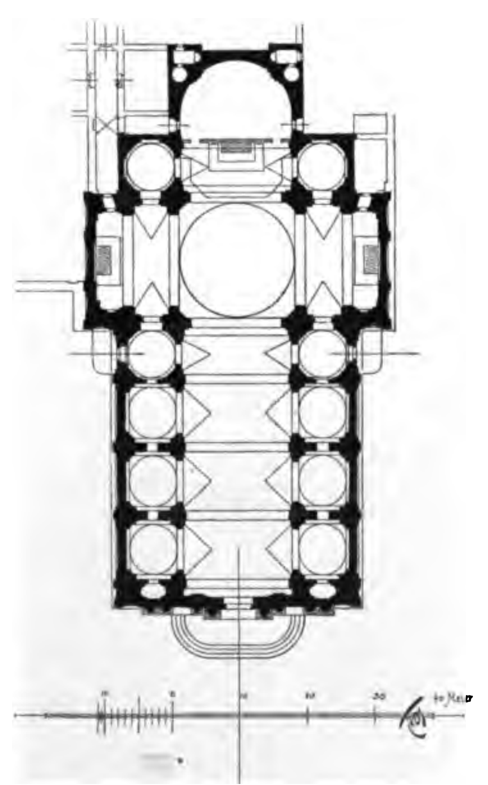


Fig. 11 Grundriss von S. Andrea della Valle zu Rom

Aber der starke Strom der vorwärtsdrängenden Entwicklung konnte durch diese strenge akademische Richtung nur zeitweise aufgehalten werden. Domenico Fontana fiel 1592 bei Clemens VIII. in Ungnade und ging nach Neapel, wo er den riesenhaften, aber langweiligen Palazzo reale (1609) erbaute. Sein eigener Neffe und Schüler *Carlo Maderna* (1556—1629) war es, der den Sieg des Barocks in Rom herbeiführte. *Maderna* fußt auf den Errungenschaften seiner Schule, auf ihrer praktischen, an großen Aufgaben geübten Erfahrung, aber er ist kühner und geistvoller als sein Vorgänger und gibt sich dem Empfinden der Zeit freier hin. Sein erstes selbständiges Werk, die Fassade von Sa. Susanna (1595—1603) (Fig. 10) ist allerdings nur ein Dekorationsstück, denn es gibt der Schlußwand einer altchristlichen Basilika ein neues Angesicht; durch rechts und links anschließende Mauern, deren Höhe das Untergeschoß der Fassade überragt, ist die Seitenansicht der Kirche den Blicken entzogen. So konnte die Fassade ganz ohne Zusammenhang mit dem dahinter liegenden Baukörper ein selbständiges Schaustück reliefmäßiger Flächendekoration werden. In wohlberechneter Steigerung ist die Mitte kräftig herausgehoben, aber auch hier bleiben die Säulen zu einem Drittel ihres Durchmessers in tiefe Rinnen eingelegt; Statuen in stark umrahmten Nischen beleben die Fläche, fügen sich aber doch ganz anders der Gesamtwirkung ein, als etwa ähnliche Motive im Entwurf Vignolas für den Gesù. Besonders ausgesprochen ist der Hochdrang im Aufbau der Komposition, scheint er doch selbst über die abschließende Dachlinie hinaus noch in einer Balustrade mit Kreuz und Kandelabern auf Mitte und Eckpunkten emporzudringen. Mit

diesem Meisterwerk war die endgültige Form für die Kirchenfassade des römischen Barocks gefunden, er hat seitdem nur Variationen dieses Typus zu liefern vermocht.

Für das fernere Schaffen Madernas war es offenbar nicht ohne Bedeutung,

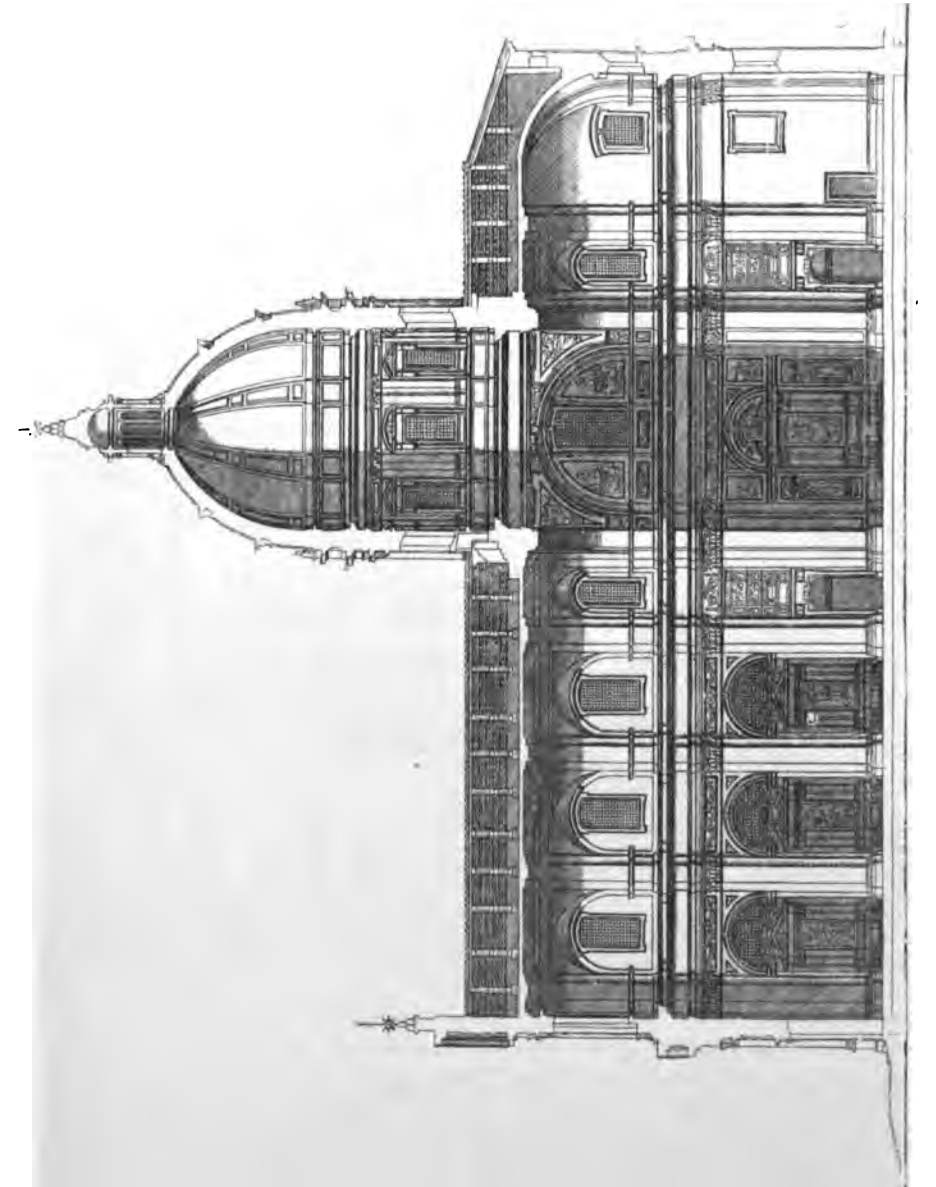


Fig. 12 Längsschnitt von S. Andrea della Valle zu Rom

daß ihm die Aufgabe zufiel, den von *Pietro Paolo Olivieri* 1594 begonnenen Bau von S. Andrea della Valle nach dem frühen Tode dieses Architekten (1599) zu vollenden. Im Grundriß fast eine genaue Wiederholung des Gesù (Fig. 11), geht S. Andrea im Aufriß des Inneren (Fig. 12), das glücklicherweise durch keine schwelgerische Dekoration später Zeiten entstellt ist, durch das Streben

nach großartiger Weiträumigkeit und durch schlichte Würde der Formen noch über jenen Schöpfungsbau hinaus. So wurde es für *Maderna* eine gute Vorschule zu dem großen Werk seines Lebens, der Vollendung der Peterskirche.

Daß St. Peter nicht als Zentralbau, wie ihn Bramante und Michelangelo geplant hatten, ausgebaut werden würde, stand nach dem Wandel, der sich in den künstlerischen und vor allem in den kirchlichen Anschauungen vollzogen hatte, ohnehin fest. Der reine Zentralbau galt jetzt als etwas Heidnisches, die Rücksicht auf die Anforderungen des Kultus stand allem anderen voran. Das Odium dieser Umgestaltung des Grundplans bleibt also nicht auf *Maderna* sitzen, sondern auf seinen Auftraggebern; zieht man die gegebenen Verhältnisse in Betracht, so hat er sich seiner Aufgabe immerhin mit Geschick und Takt entledigt. Er suchte, wie der Grundriß seines Langhauses (Fig. 13) zeigt, vor allem durch möglichste Verbreiterung des Mittelschiffs, wie am Gesù und an S. Andrea della Valle, den verderblichen Kontrast gegen die Kuppelanlage zu mildern; daher

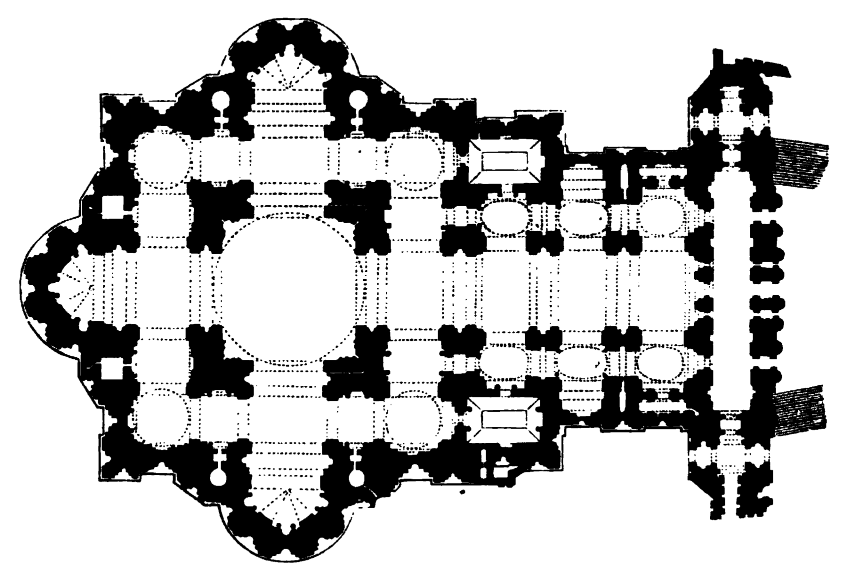


Fig. 13 Grundriss von St. Peter

schrumpfen die Seitenschiffe zu nebensächlicher Begleitung zusammen, so daß die Kuppeln darüber eine stark gequetschte ovale Form erhalten haben. Die Anlage zweier riesiger Kapellen am letzten Joch nach der Kuppel zu verkürzt ohnehin die merkbare Ausdehnung dieses Langschiffes auf zwei Joche. Es wirkt auch durch die Gestaltung der Lichtverhältnisse nun wesentlich als künstlerische Vorbereitung auf den Kuppelraum. Denn nur durch Stichkappenfenster in dem Tonnengewölbe erhält es zunächst mässiges Licht, in dem dritten Joch wird durch die Anbauten auch diese Lichtzufuhr abgeschnitten, so daß hier eine Verdunkelung des Inneren eintritt, gegen welche der strahlende Glanz des Kuppelraums dann doppelt wirksam erscheint. Die Bildung des architektonischen Details, soweit sie auf Maderna zurückgeht, schließt sich im wesentlichen den vorhandenen älteren Mustern an. Auch in der Gestaltung seiner Fassade (Fig. 14) hat *Maderna* den Grundgedanken Michelangelos zu wahren gewußt, der eine Kolonnade von zehn Säulen und vor den mittleren vier eine zweite anordnete, welche letztere einen Giebel tragen sollte: nur sind — entsprechend dem neuen

Gefühl für architektonische Massenentfaltung — die Säulen nicht von der Wand losgelöst und diese begleitet nebst dem abschließenden Gebälk in Vor- und Rücksprüngen die Gliederung der Fassade; in den beiden Stockwerken der Interkolumnien und in der schweren Attika darüber kommt die Anordnung der Seitenfassaden zum Ausdruck, wie sie bereits Michelangelo gewollt hatte. Allerdings hat *Maderna* die Wucht dieser Breitenentfaltung noch mehr gesteigert durch die beiden gewaltigen Eckrisalite, die er über die Breite des ganzen Baukörpers hinaus anfügte, und man muß zu ihrer gerechten Beurteilung erwägen, daß er sie durch

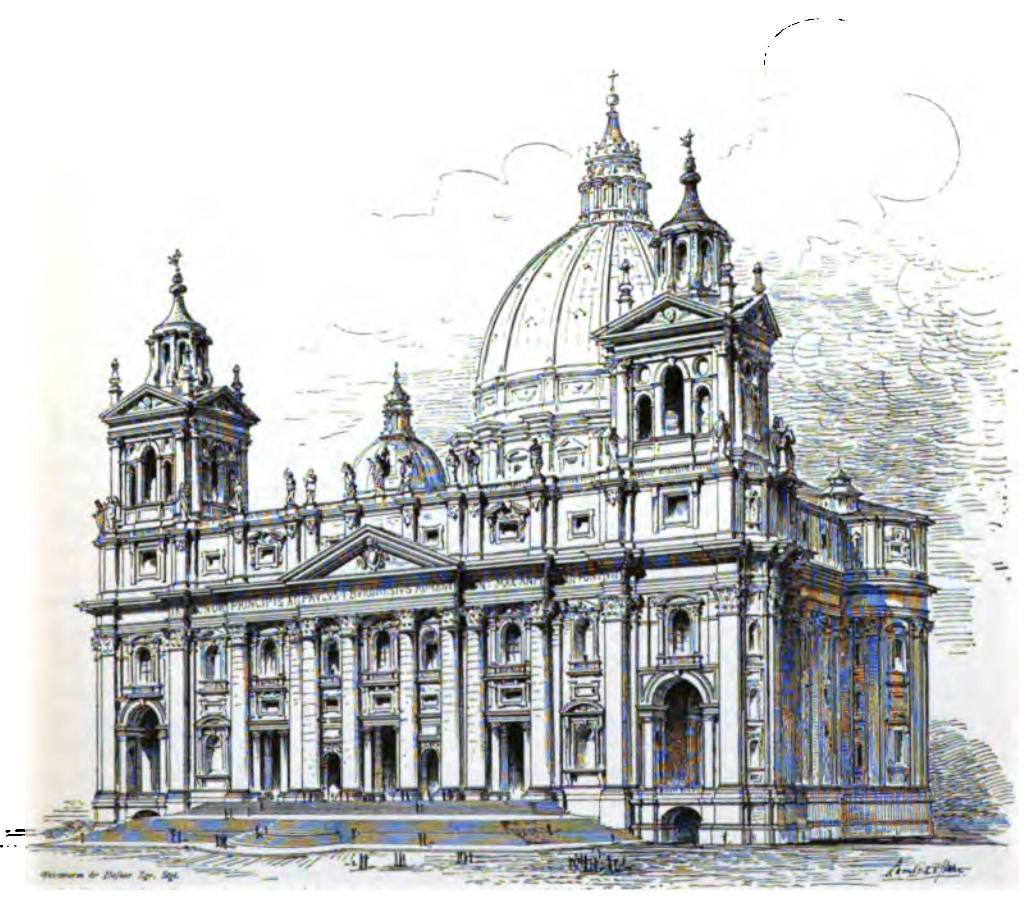


Fig. 14 Fassade von St. Peter nach dem Entwurf Madernas

luftige und doch ernste Turmaufbauten krönen wollte, die mit der Haupt- und den Nebenkuppeln sich zu einer für den Eindruck des Äußeren entscheidenden Gruppe vereinigen sollten. Der Tod verhinderte Maderna, diese Turmbauten auszuführen, die seiner Fassade erst den richtigen Ausgleich zwischen Höhen- und Breitendimensionen gebracht hätten. — Was Maderna als raumbildender Künstler, wo er ganz frei schuf, zu leisten vermochte, hat er in der Vorhalle der Peterskirche gezeigt, die voll Kraft und Frische zugleich äußerst geschickt — trotz der schon höchst bedeutenden Dimensionen — den Charakter des Vorraums wahrt, der, weder Kirche noch Festsaal, den Eintritt in das Heiligtum vermitteln soll.

Daß von einem völligen Aufgeben der Renaissancetradition bei Maderna noch keine Rede ist, zeigen auch seine Palastbauten, von denen die Hofanlagen des Palazzo Lancelotti (seit 1586) und Pal. Chigi insbesondere an ähnliche Werke der Hochrenaissance in Genua und Oberitalien erinnern. Originell, wahrscheinlich durch die besondere Lage des Bauplatzes mitbestimmt, ist sein Grundplan zum Palazzo Barberini (1639 begonnen), der unter völligem Verzicht auf den Binnenhof zwei parallellaufende Baukörper durch einen breiten Mitteltrakt verbindet. Man wird in dieser Anlage, die sich mit ihren vorspringenden Eckflügeln in den umgebenden Garten hinausstreckt, eine Annäherung an die Form der römischen Villa und den ersten Anlauf zu einer mehr malerischen Gruppierung der Bauteile erkennen dürfen. Aber noch wahrte der römische Barock seine ernste Würde, wie man selbst an der von einem Maler, dem berühmten *Domenichino* entworfenen (seit 1626 von *Orazio Grassi* ausgeführten) Kirche S. Ignazio sieht, die — abgesehen von der späteren Innendekoration — noch ganz an die Tradition Vignolas und Portas anknüpft.

Einen völligen Umschwung brachte erst das Auftreten des genialen *Lorenzo Bernini*,[1] der, 1599 von florentinischen Eltern in Neapel geboren, als Knabe mit seinem Vater, einem geachteten Porträtbildner, nach Rom kam und hier selbst als Bildhauer seine ersten Lorbeeren erntete. „Es ist bezeichnend für den Entwicklungsgang des ganzen Stils, daß dieser Träger des ferneren Schicksals von der Plastik ausgegangen, sich dann der Architektur zuwandte und auf Betrieb seines Gönners Urban VIII. auch die Malerei sich aneignete, so daß er alle drei Künste mit voller Meisterschaft auszuüben imstande war."

Bernini hätte, bei aller angeborenen Begabung, nicht in solchem Grade die Bewunderung seiner Zeitgenossen erregen können, wäre die Natur seines Talentes nicht einer allmählich unwiderstehlich gewordenen Zeitströmung entgegengekommen. Das Papsttum und die katholische Kirche waren nun wieder zu einer Weltmacht geworden, die sich nicht mehr zur Defensive gezwungen fühlte. Man ging daran, die letzten Wurzeln heidnisch-antiken Denkens und Empfindens auszureißen; Sixtus V. ließ das Septizonium des Severus abtragen und krönte die Säulen des Trajan und Mark Aurel mit den Statuen der Apostelfürsten. Aber der Triumph des Glaubens sollte auch durch Werke besiegelt werden, welche die des Altertums vergessen machten, indem sie ihre eigene machtvolle Sprache redeten. Tonfärbung und Lautcharakter erhielt diese Sprache je länger je mehr von dem Gebiete künstlerischen Gestaltens, das christliche Glaubensinnigkeit sich von jeher als adäquate Ausdrucksform erwählt hatte: von dem Malerischen.

Als Architekt hat Bernini seine Vorgänger mit Ernst studiert; das beweist seine erste Leistung, die schlicht, maßvoll und streng gehaltene Fassade von S. Bibiana (1625) und auch die Fassade von S. Anastasia (1636) am palatinischen Hügel. Beim Weiterbau von St. Peter hielt er sich an das Turmprojekt Madernas und steigerte es nur zu einer reichen, doch formenstrengen Säulenarchitektur in zwei Geschossen übereinander, die heiter und schwungvoll ausklingt (Fig. 15). Als der zuerst ausgeführte Nordturm 1647 wegen des Sinkens der Fundamente wieder abgetragen werden mußte, war damit das ganze Projekt der Ecktürme, das unter den gegebenen Verhältnissen allein die Fassade zu künstlerischer Geltung hätte bringen können, für immer begraben.

Auch den Palazzo Barberini baute Bernini als Madernas Nachfolger weiter; charakteristisch ist die ovale Grundrißform, die er dem einen Treppenhause und dem Vorsaal im Piano nobile gab. Bei den Palazzi Ludovisi (jetzt Monte-

[1]) *St. Fraschetti*, Il Bernini. Milano 1900.

citorio) und Odescalchi (Fig. 16) kehrte er in Einzelheiten, wie der Anwendung der Rustika und der Fensterädikula, sogar zu den Formen des alten Stils zurück, schuf aber zugleich die Grundlagen eines neuen fruchtbaren Typus: die auf sockelartigem Untergeschoß sich erhebende, die weiteren Geschosse zusammenfassende Kolossalordnung von Pilastern oder Halbsäulen, auf der dann unmittelbar das mächtige Hauptgesims und die abschließende Balustrade mit Statuen ruht. Wie dieses Motiv das Mittelrisalit kraftvoll zusammenfaßt, so gibt

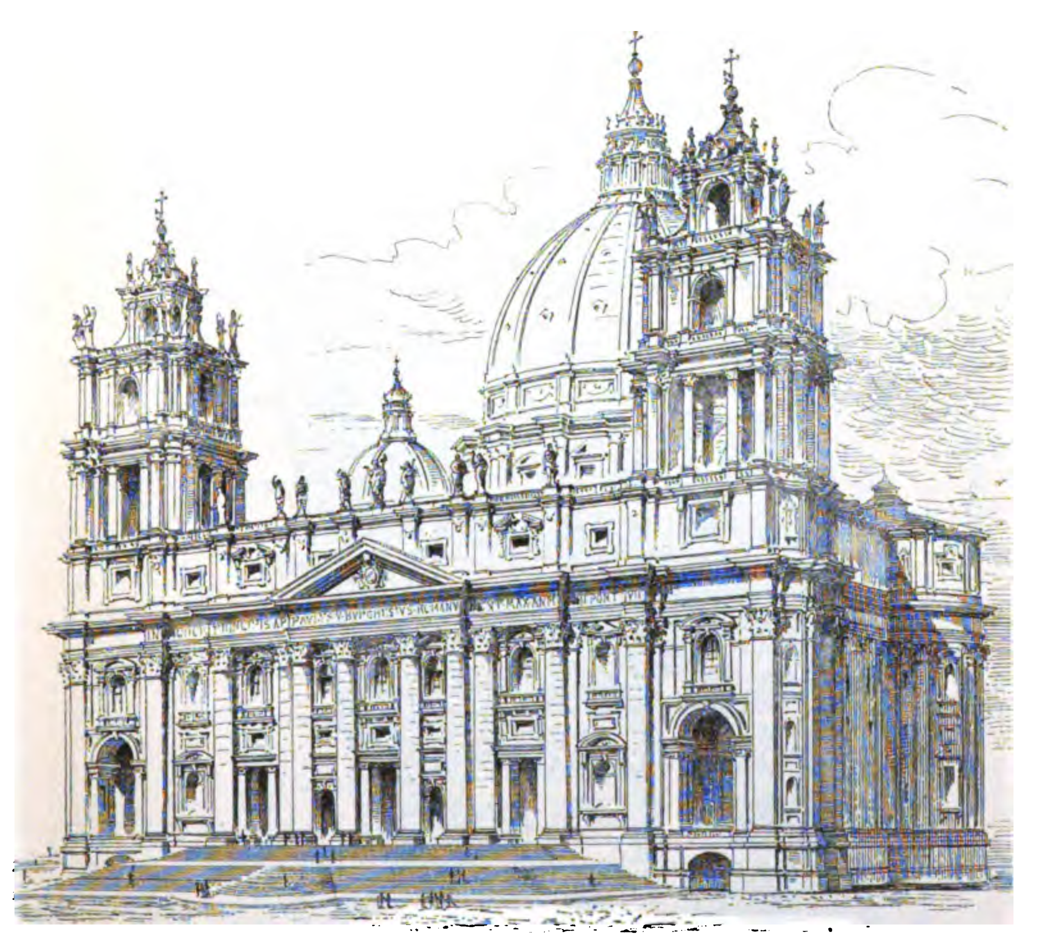


Fig. 15 Fassade von St. Peter nach dem Entwurf Berninis

anderseits das Hervortreten dieses Bauteils vor den einfach behandelten Seitenflügeln der Fassade lebhafte Bewegung und malerischen Reiz.

Sein architektonisches Meisterstück schuf Bernini, zwanzig Jahre nach jenem für ihn beschämenden Ereignis beim Bau der Fassade, durch die Umgestaltung des Platzes vor der Peterskirche (Fig. 17) — ein Meisterstück nicht zum wenigsten auch deshalb, weil er es verstand, großherzig sich dem Werk eines anderen unterzuordnen und nur das Ziel eines möglichst machtvollen Eindrucks der vorhandenen Fassade im Auge zu behalten. Um die übermässige Breitenausdehnung von Madernas Bau für das Auge einzuschränken, legte er daran seit-

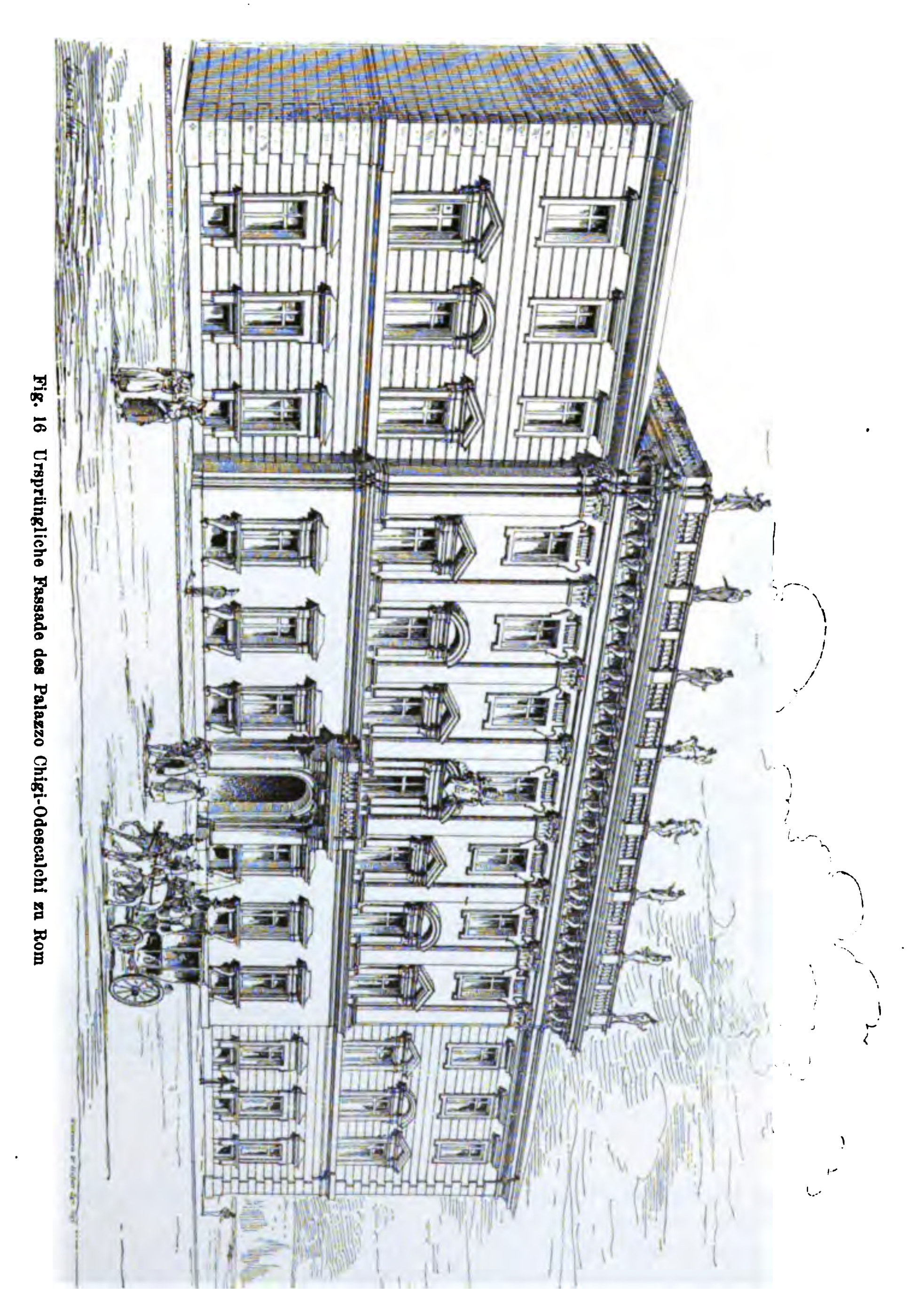


Fig. 16 Ursprüngliche Fassade des Palazzo Chigi-Odescalchi zu Rom

lich im spitzen Winkel anstossende geschlossene Gänge, deren Front mit gekuppelten toskanischen Pilastern geschmückt ist: die starken Horizontallinien ihres mächtigen, mit Statuenreihen bekrönten Gebälks heben die Vertikalen der Fassade kräftig heraus, und dem Auge, das sie an den immerhin schon 20 m hohen

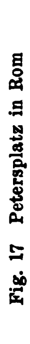


Fig. 17 Petersplatz in Rom

Eckpavillons dieser Kolonnaden mißt und sie mehr als doppelt so hoch empfindet, scheint die Höhe noch beträchtlicher. Vor allem aber läßt die **ansteigende** Gestaltung dieses ganzen Vorplatzes mit seinen breiten Treppenanlagen, welcher selbst die Linien des Gebälks der Hallen unmerklich folgen, die Fassade entfernter und deshalb ungleich wuchtiger erscheinen, als sie in Wahrheit ist. Doch Bernini

ging mit sicherer Berechnung noch weiter: er schloß daran einen zweiten äußeren Vorplatz von ovaler Gestalt, der seitlich mit halbkreisförmigen Kolonnaden umgeben ist; sie werden von einer vierfachen Reihe kräftiger toskanischer Säulen gebildet und schließen mit je einem mächtigen Giebel auf Eckpilastern. Auch hier waltet die Absicht einer perspektivischen Zurückschiebung der Kirchenfront vor, denn das Auge empfindet diesen Platz als kreisrund, indem es die leichter meßbare Ausdehnung der Querachse unwillkürlich auf die Längsachse überträgt. Die einfachen, großen und noblen Formen dieser Architektur sind an sich des höchsten Lobes würdig, aber ihre entscheidende Wirkung für den Eindruck der Fassade beruht allerdings ganz auf dem malerischen Gesamtbilde und seiner perspektivisch fein berechneten Komposition; die architektonischen Massen als solche sind hier zum erstenmal reines Werkzeug in der Hand eines malerischen Genies geworden. — Den Ideen des Petersplatzes ist dann noch ein zweites Kunststück gleichen Charakters entsprossen, das Bernini bald nach der Vollendung desselben (1667) ausführte: die Scala regia des Vatikans. Sie steigt in Verlängerung der Achse des rechten Ganges am Petersplatze an, auf leise sich verjüngendem Grundriß (Fig. 18), dem durch kulissenartig vor die Wand gestellte Säulen und durch die allmählich sich verringernden Abmessungen auch des Aufbaus eine scheinbar noch größere Tiefenausdehnung gegeben wird. Damit ist das Gesetz der malerischen Theaterperspektive offenkundig in die Architektur eingeführt. Nicht die wirklichen Dimensionen eines Raumes, sondern das malerische Scheinbild, das er insbesondere dem Eintretenden bietet, stehen nun für den Architekten in erster Linie. Ovale Grundrißanlagen, mit der kürzeren Achse als Hauptachse, ein in flächenhafter Breite nach Art eines Bildes komponierter Gesamteindruck voll malerischer Bewegtheit werden für die Gestaltung von Innenräumen und Plätzen, für den Aufriß wie für die Fassade von grundlegender Bedeutung. Bernini hat, noch mit jener einfachen Derbheit der architektonischen Einzelgestaltung, die ihm eigen bleibt, in diesem Sinne die kleinen Zentralbauten von S. Assunzione della Vergine zu Ariccia (1664) und S. Andrea in Quirinale zu Rom (1678) gebaut. Doch größeren Eindruck als fast alle seine architektonischen Schöpfungen haben auf Zeitgenossen wie Nachwelt zwei Werke dekorativen Charakters gemacht, die am Anfang und am Ende seiner Tätigkeit stehen: das Altartabernakel und die Cattedra in St. Peter. Die Aufgabe, für den Altar unter der Kuppel der Peterskirche eine Überdachung zu schaffen, hatte ihre eigentümlichen Schwierigkeiten. Bernini hat sie nicht ohne Geist gelöst und durch sein Werk zugleich — in den Augen der begeisterten Zeitgenossen wenigstens — die ganze ältere Tradition der Renaissance überwunden (Fig. 19). In Konkurrenz mit den starken Vertikalen der Kuppelpfeiler vermochte sicher nur ein so bewegtes Gebilde zu treten, wie er es schuf: auch die riesigen Maßverhältnisse sind an sich richtig, sie wirken nur unglücklich im Vergleich mit der scheinbaren Leichtigkeit des Aufbaus. Vier auf Marmorsockeln stehende Bronzesäulen von gewundener Form — wie sie zu dekorativen Zwecken selbst die antik-christliche Kunst bereits in der Umgebung des Petersaltars benutzt hatte — tragen

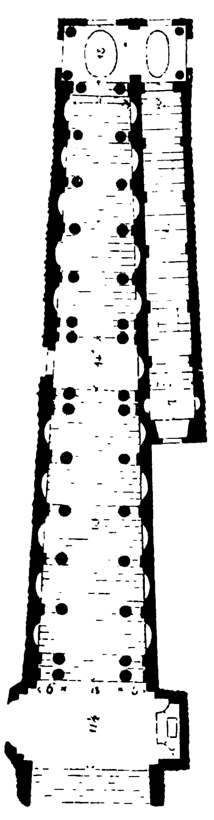


Fig. 18 Grundriss der Scala regia im Vatikan

den gleichfalls in Erz gegossenen Baldachin, der sich aus einem mit Lambrequins geschmückten Rahmen und vier kuppelartig emporgeschwungenen Voluten zusammensetzt. Der ganze Bau knüpft leicht an die Form des altchristlichen Ciboriums an und bildet es doch ganz selbständig und in bestimmter Richtung fort; die verletzenden Anklänge an Tapeziererkunst namentlich in den oberen Teilen dürfen uns nicht hindern anzuerkennen, daß im Sinne damaliger kirchlicher Anschauungsweise an dieser Stelle kaum etwas Wirkungsvolleres geschaffen werden konnte. Bernini ging freilich im dekorativen Taumel auch über das hier Geleistete noch hinaus, und sein Tabernakel mag noch verhältnismäßig ruhig erscheinen im Vergleich mit der „Cathedra Petri". Dies ist ein von den bronzenen Kolossalgestalten der vier Kirchenväter getragener Aufbau, der den alten Thronsessel der römischen Bischöfe birgt; dahinter eine plastische Wolkendekoration mit Engelgestalten und der im Lichte

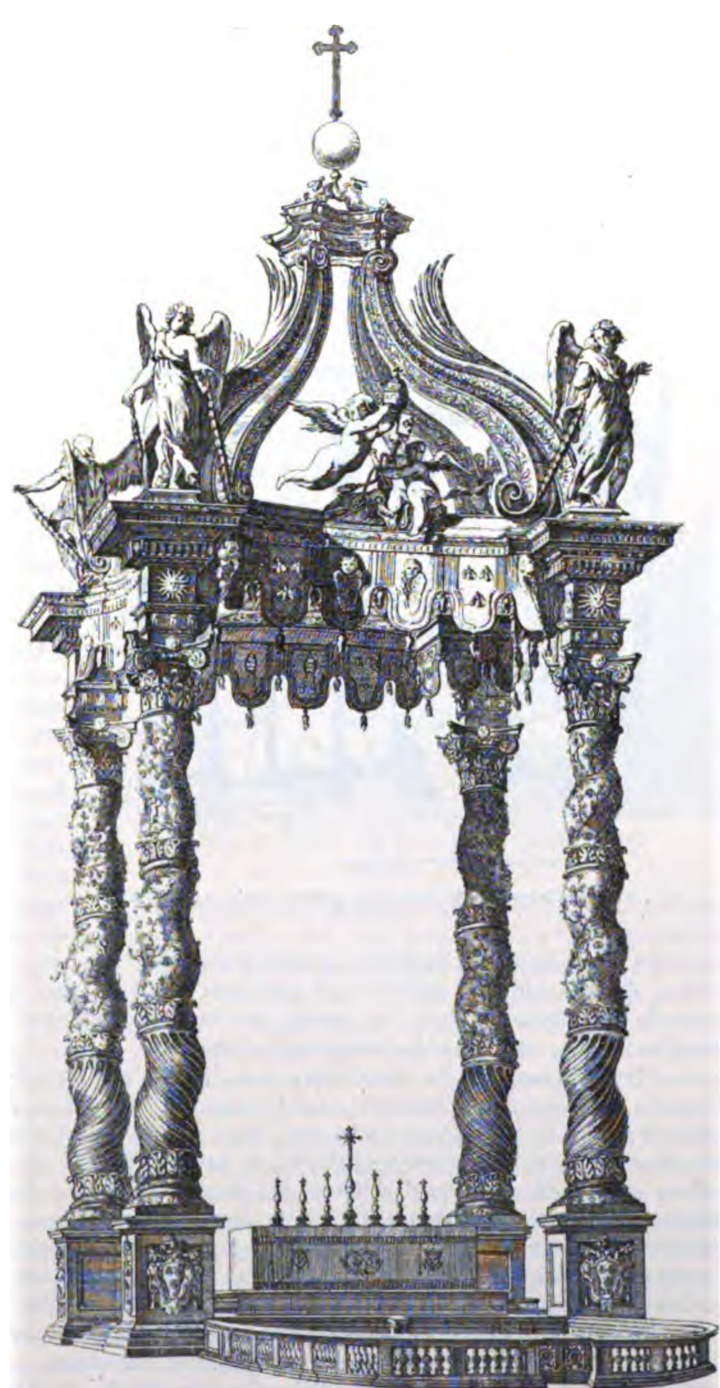
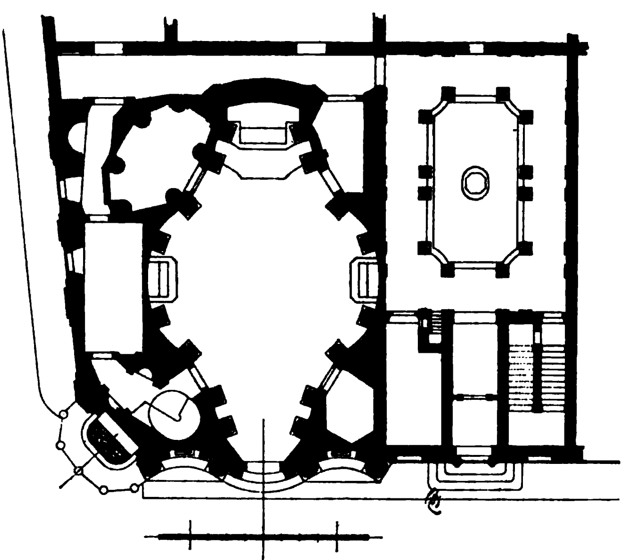


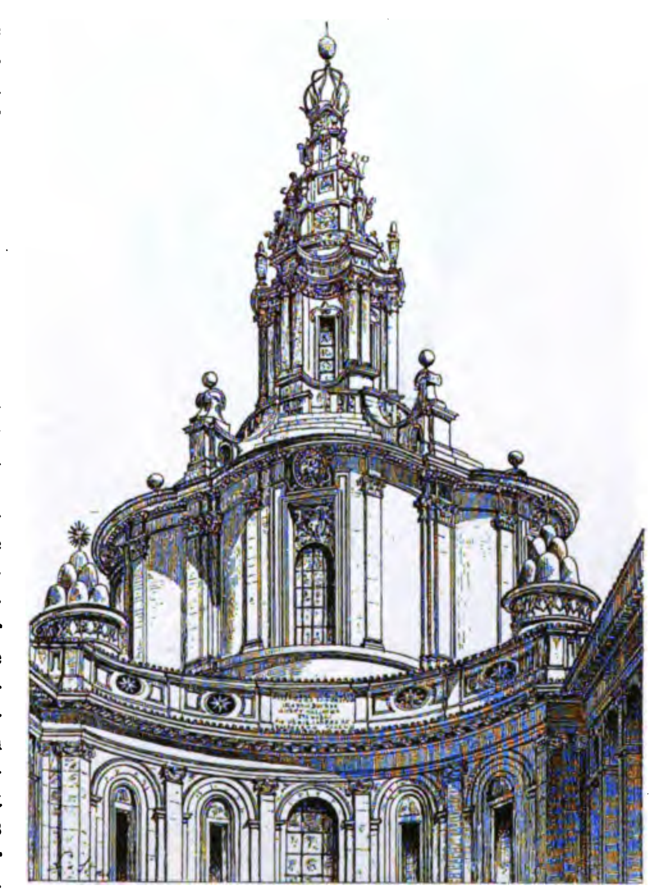
Fig. 19 Altartabernakel der Peterskirche

eines gelbverglasten Fensters schwebenden Taube des heiligen Geistes. — Mit solchen Werken, die alle Künste und Effekte zu einem rein malerischen Gesamteindruck zu vereinigen wussten, war auch für die Architektur ein ähnliches Streben und zugleich die Schrankenlosigkeit in der Wahl der Mittel proklamiert. Ernst und Würde schwanden dahin vor dem Haschen nach einer fesselnden Augenblickswirkung. Berninis Mitarbeiter und Konkurrent *Francesco Borromini* (1599—1667), wiederum ein Mailänder, ist der typische Vertreter dieser neuen Richtung. Die kleine auf beengtem Grundriß angelegte Kirche S. Carlo alle quattro fontane (1640—67) wurde zum ersten Prüfstein seiner glänzenden Begabung. Im Grundriß (Fig. 20) weiß er daraus eine Anlage von verblüffendem Reichtum zu machen, im Aufriß durch interessante Behandlung der Formen und geschickt angeordnete Beleuchtung eine wuchtige Größe vorzutäuschen. Die Fassade verfolgt keinen anderen Zweck, als dem Auge auch in der perspektivisch verschobenen Seitenansicht, wie sie die Enge der Straße nur gestattet, ein interessantes Bild zu bieten. Sie hat geschwungenen Grundriß, dem alle Gesimse und Wandflächen folgen, und auch die wagerechten Flächen biegen und bäumen sich empor, um an scheinbarer Ausladung zu gewinnen. Der ursprüngliche Sinn der architektonischen Glieder bleibt ohne Bedeutung, nur das Mitsprechen im malerischen Ensemble bedingt ihre Verwendung und Gestaltung. *Borromini* ist gewiss insofern ein echter Künstler, als er kein Motiv bloß der Tradition gemäß verwendet, sondern jedes auf seine besonderen Zwecke hin neu auffaßt und gestaltet: da diese aber völlig andere waren, als die der früheren Zeit, so mußte die tektonische Wahrheit darunter in die Brüche gehen, es siegte der malerische Schein.



Fi . 20 Grundriss von S. Carlo alle quattro fontane zu Rom

Deshalb wurde die Grundlinie von Borrominis Entwürfen die Kurve, im Inneren wie an den Fassaden (Oratorium di S. Filippo Neri um 1650, Kollegium der Propaganda um 1660); der Grundriß seiner Kapelle S. Ivo im Hofe der Sapienza (1660) (vgl. Fig. 7) hat die Gestalt eines Sechspasses, und diese wiederholt sich in der Form des Kuppeltambours, der gekrönt von einer höchst phantastisch gestalteten Laterne den äußeren Aufbau beherrscht (Fig. 21), während die Kuppel selbst nur als flaches Steindach, dessen Hauptgurte durch strebepfeilerartige Mauerkörper angedeutet werden, darüber sichtbar erscheint. Alles an diesem Bau ist Bewegung, gleichsam das Abbild eines elastisch sich einziehenden und ausdehnenden organischen Körpers; das Prinzip der tektonischen Masse und Festigkeit ist beinahe aufgehoben zugunsten eines Strebens, das die Baukunst in unmittelbaren Wetteifer mit Plastik und Malerei treten lässt. Wiederholt doch Borromini im Hofe des Palazzo Spada im kleinen, und des-


Fig. 21 Kuppel von S. Ivo alla Sapienza zu Rom

halb jedem Auge ohne weiteres verständlich, das Kunststück Berninis vom Petersplatze, indem er durch einen perspektivisch verkürzten Säulengang dem Hofe scheinbar weit größere Tiefe verleiht, als er in Wirklichkeit besitzt. — Das Schaffen Borrominis, eines genialen, aber krankhaft überreizten Mannes, der durch Selbstmord starb, blieb immerhin vereinzelt, wenn es auch deutlich den Weg anzeigt, den die Baukunst einzuschlagen gedachte. Seine römischen Zeitgenossen und Nachfolger nahmen wohl einzelne seiner Ideen, wie die bewegte Fassadenlinie, auf, hielten sich aber in der Einzelgestaltung weit mehr an den überlieferten Formenschatz. Dies gilt selbst von dem Maler, der als dritter führender Meister in dieser Epoche hervortritt, *Pietro Berettini da Cortona* (1596—1669). Seine Bedeutung für die Entwicklung des Barocks beruht allerdings in erster Linie darauf, daß er das neue System der Deckendekoration gestaltete; die Ausschmückung des Palazzo Barberini, der Prachtsäle im Palazzo Pitti in Florenz, der Chiesa Nuova, von S. Carlo al Corso u. a. zeigt ihn als genialen Dekorator. Der Grundgedanke ist stets, daß über dem abschließenden Wandgesims eine neue Welt der Phantasie sich eröffnet, die der Künstler, unabhängig von der Konstruktion, durch selbständig hineingesetzte plastisch-architektonische Gliederungen gestaltet; Tafeln, Verdachungen, Muschelwerk, Ornamente teilen, brechen und beleben die einzelnen, mit Gemälden geschmückten Flächen (Fig. 22). Schwere verkröpfte Gesimse, zumeist vergoldet, im Verein mit weißen Stuckfiguren und den tiefen Farben der Gemälde ergeben einen festlichen Zusammenklang, der die davon erfüllten Räume freilich weder zum behaglichen Wohnen, noch zu ernster Andacht einladen läßt. Aber im Sinne des Prunkbedürfnisses der Zeit hat *Pietro da Cortona* das Höchste geleistet.

Doch auch als Architekt entfaltete er eine bedeutende Tätigkeit. S. Luca e Martina am Forum nimmt den Gedanken von St. Peter noch einmal auf und sucht mit frischer Kraft eine Lösung selbst für das Problem der Fassade des Zentralbaus über dem griechischen Kreuz: in der konvexen Gestaltung der Portalwand kommt der halbrunde Abschluß der Kreuzarme zum Ausdruck. Das gleiche

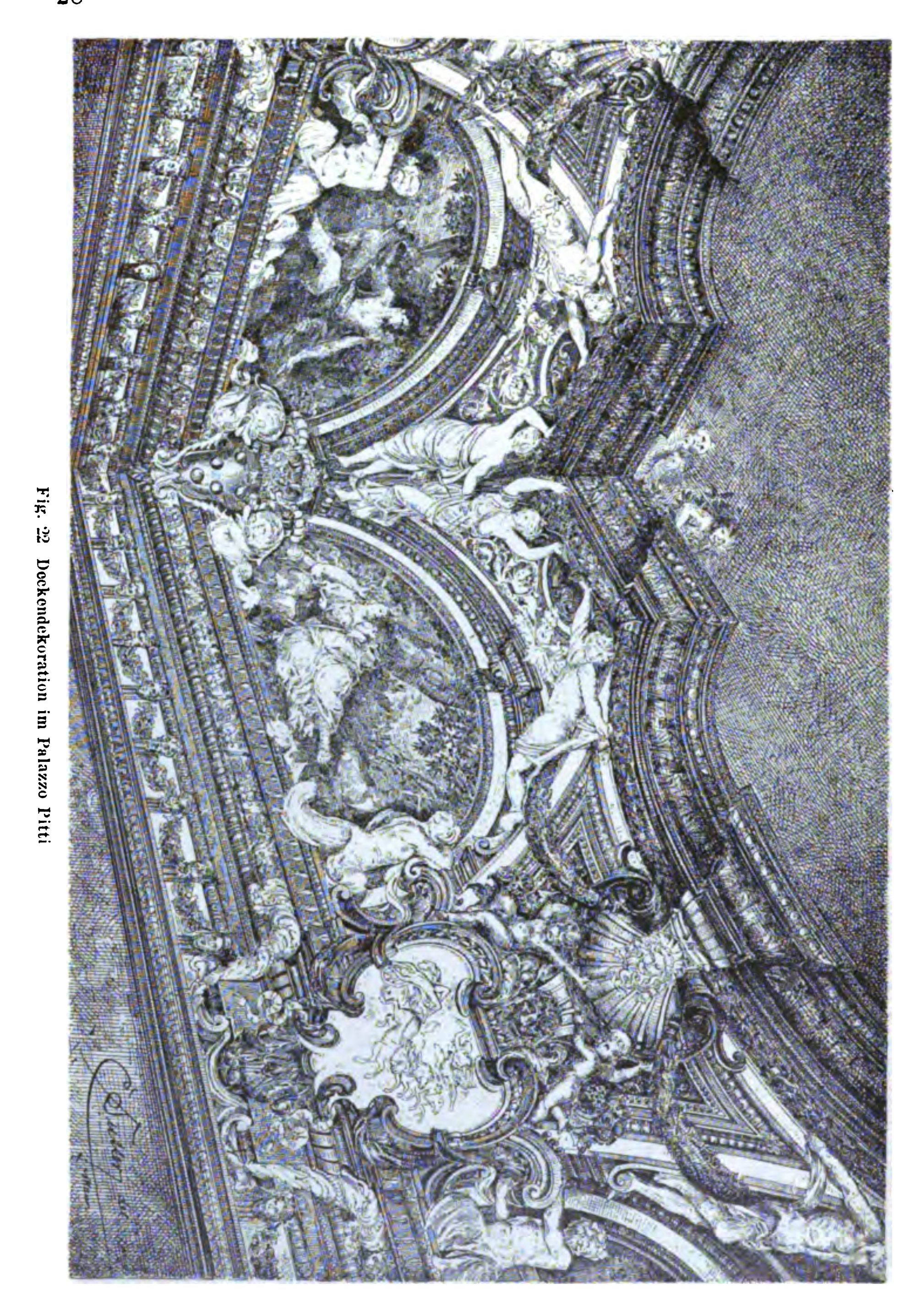


Fig. 22 Deckendekoration im Palazzo Pitti

Motiv, zugleich erhöht zu einer reizvollen halbrunden Vorhalle auf toskanischen Säulen, kehrt dann an der Fassade von S. Maria della Pace (vor 1659) wieder (Fig. 23), die auch in ihren zurückliegenden, den Vorbau im Halbkreis umschließen-

den Teilen ein besonders anziehendes Beispiel ganz malerischer, mit erstaunlicher Sicherheit der perspektivischen Wirkung gehandhabter Kompositionsweise bietet.



Fig. 23 Fassade von S. Maria della Pace zu Rom

Neben diesen Hauptmeistern besaß der römische Hochbarock in *Carlo Rainaldi* (1611—91) seinen bedeutendsten Architekten. Seine Kirche S. Agnese ist im Grundriß (Fig. 24) wie in der Fassadengestaltung (Fig. 25) einfach, ungekünstelt und von vornehmster Wirkung. Der von Bernini zuerst erfaßte Gedanke, die Kuppel mit zwei Fronttürmen zu einem malerisch gestalteten Breit-

bilde zusammenzufassen, dessen Ausführung bei St. Peter infolge der Ausdehnung des Langhauses scheitern mußte, ist hier auf kurzem Grundriß wirkungsvoll durchgeführt. Die konkave Biegung der Fassadenmitte bildet mit den konvexen Grundlinien der Kuppel, die auch in den — Bernini nachempfundenen — Türmen sehr fein anklingt, einen pikanten und künstlerisch berechtigten Gegensatz. Eine bedeutende Leistung Rainaldis ist seine Kirche S. Maria in Campitelli (1665), im Inneren ein griechisches Kreuz mit künstlich nach der Altarapsis hin gesteigerter Lichtwirkung, die Fassade eindrucksvoll durch die mächtigen Kontraste von Licht und Schatten, wie sie durch frei vortretende Säulen, weit ausladende und stark verkröpfte Gesims- und Giebelplatten hervorgebracht werden. Wo die ruhige Fernwirkung es erheischt, kehrt Rainaldi, wie bei seinen beiden kleinen, den Eingang zum Corso an Piazza del Popolo flankierenden Kuppelkirchen, selbst zum einfachen Tempelgiebelmotiv zurück. — Jedenfalls ist der römische

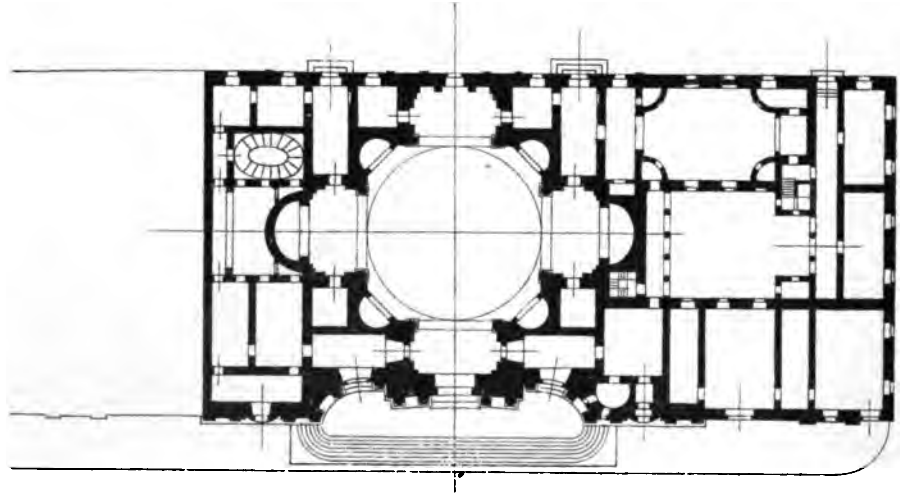


Fig. 24 Grundriss von S. Agnese zu Rom

Barock gerade in dieser Periode seiner höchsten malerischen Entwicklung weniger als je zuvor geneigt, auf die Säule als Dekorationselement zu verzichten; den höchsten Grad in ihrer willkürlichen und, wenn man will, frivolen Verwendung bezeichnet wohl die Fassade von S. Vincenzo ed Anastasio (1650) von *Martino Lunghi* d. J. († 1657), wo sie reihenweise nebeneinander gestellt und — im oberen Geschoß — mit dreifach verkröpftem Gebälk und ineinandergeschachtelten Giebeln auftritt (Fig. 26).

Überboten werden konnte solche Art von Architektur in ihrem prickelnden Sinnenreiz nur von jener Gattung des Schaffens, die alle drei Künste gleichmäßig heranzieht, um ihren Phantasien Wirklichkeit zu geben: der Dekoration. In der Tat hat die rein dekorative Kunst niemals eine größere Rolle gespielt als im Hochbarock. Sie ist die notwendige Ergänzung der Architektur, deren Raumgebilde erst von ihr mit heiterem Leben erfüllt wird. Die Dekoration tritt mit dieser Rolle an die Stelle des Kunstgewerbes, das im italienischen Barock kaum bedeutsam hervortritt. Denn für das einem bestimmten Gesamtzweck dienende und dabei künstlerisch durchgeführte Einzelstück war in der ausschließlich auf die große Gesamtwirkung gerichteten Barockarchitektur nur wenig Platz; kaum daß Altargeräte, Kanzeln und Gestühl für die Kirchen, Möbel und Beleuch-

tungsgegenstände für den Palast in einer den schweren, reichen Formen der Architektur entsprechenden Weise ausgestaltet wurden. Aber die Freude an individueller Erfindung und Arbeit konnte dabei nicht aufkommen vor der Rücksicht auf das Ensemble. Selbst das Nebeneinander des historisch Gewordenen vermochte ein Stil, der seiner eigenen Kraft und Schönheit so sicher war, nicht zu dulden. So sah die Barockperiode zuerst jene erbarmungslosen „Restaurationen" und Umgestaltungen älterer Bauwerke, durch die manches ehrwürdige Denkmal der Vergangenheit vernichtet worden ist.

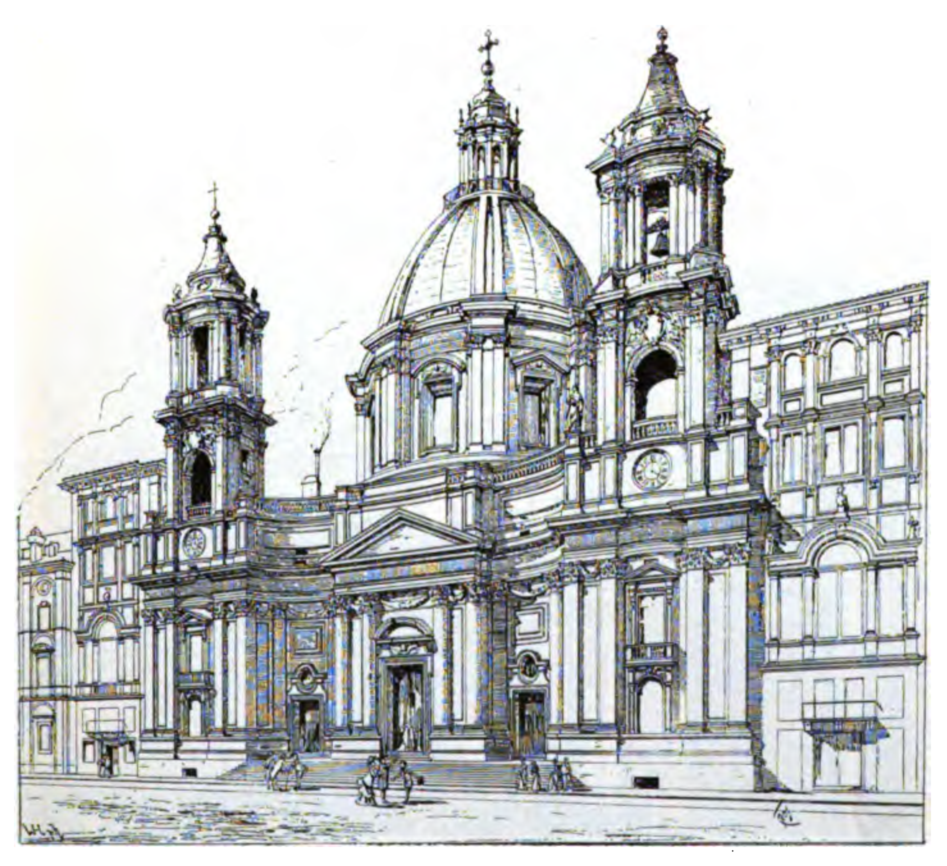


Fig. 25 Fassade von S. Agnese zu Rom

Aber die Bedürfnisse des Zeitalters wiesen der Dekoration auch eine wichtige selbständige Rolle zu: im Dienste des hochentwickelten, weltlichen wie geistlichen Festapparats. Festdekorationen für Einzüge, Hochzeitsfeierlichkeiten und Leichenbegängnisse, aber auch für das profane und geistliche Schauspiel gehörten zu den wichtigsten Anforderungen an die schaffenden Künstler. Insbesondere die Kirchenfeste der Jesuiten brauchten einen reichen Aufwand an gemalten Prospekten, Kulissen und Scheinarchitekturen, um den derben Geschmack des Volkes zu befriedigen und auf die von der Leidenschaft des Glaubenskampfes erregten Gemüter anziehend zu wirken. Auf diesem Felde ist die Kunst des *Andrea Pozzo* (1642—1709) und seiner Schule erwachsen.

Pozzo,[1]) aus Trient gebürtig und vielleicht ein italienisierter Deutscher, der jung in den Jesuitenorden eintrat, bedeutet in jeder Hinsicht den Höhepunkt der rauschenden Feststimmung im Barock. Sein künstlerisches Programm hat er selbst

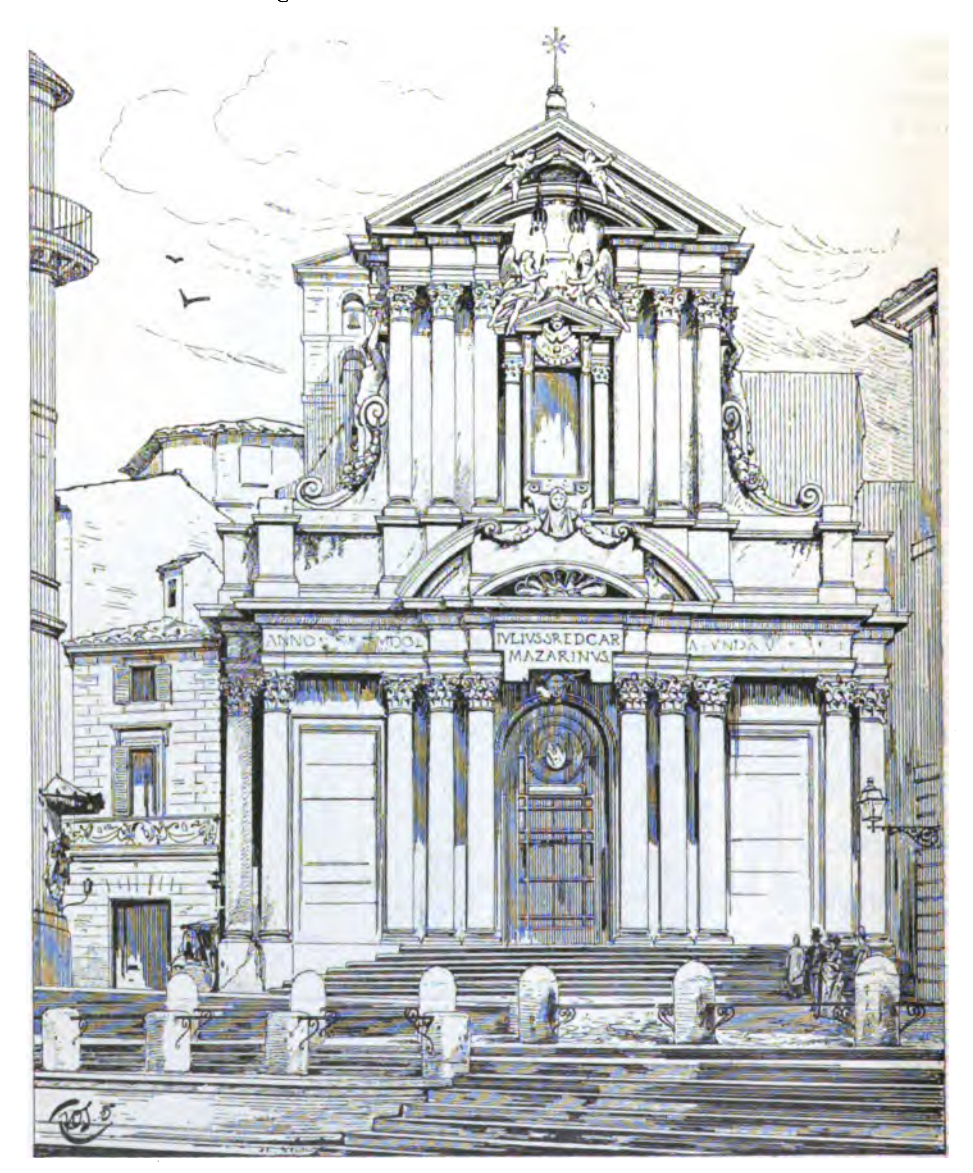


Fig. 26 Fassade von SS. Vincenzo ed Anastasio

in einem theoretischen Lehrbuch[2]) kurz mit den Worten ausgesprochen: „Das Auge wird mit einer wunderbarlichen Belustigung von der Perspektivkunst be-

[1]) *A. Ilg*, Der Maler und Architekt P. Andrea Pozzo. Ber. u. Mitt. d. Altertumsvereins zu Wien. XXIII. 1886.

[2]) Perspectivae pictorum et architectorum partes II. Rom 1693. 1700.



Fig. 27 Theatrum sacrum für S. Ignazio zu Rom

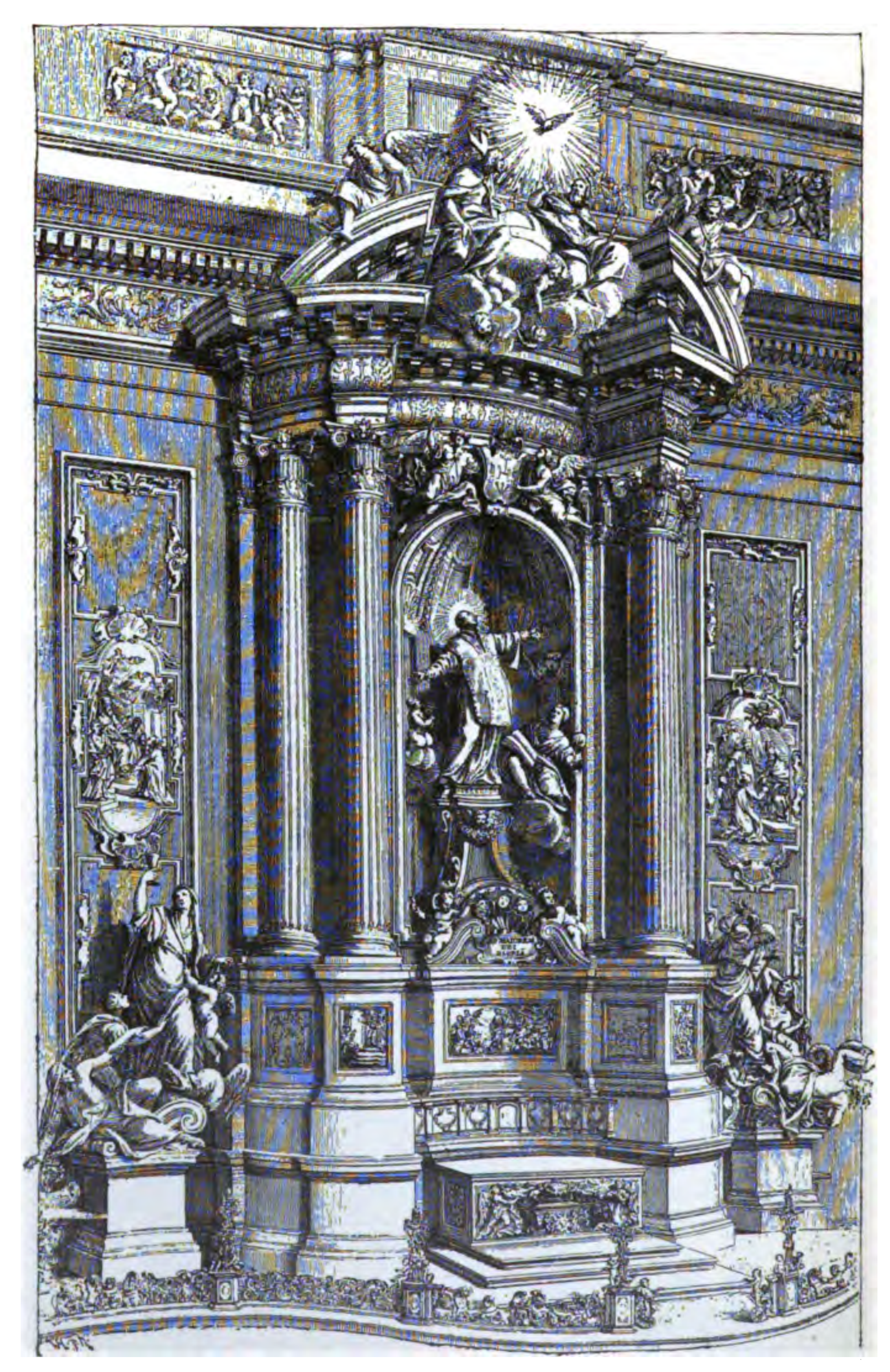


Fig. 28 Altar des hl. Ignatius im Gesù zu Rom nach Pozzos Entwurf ausgeführt

trogen.“ Diese belustigende Täuschung den Augen seiner Zeitgenossen zu bieten, hat Pozzo eine erstaunliche Beherrschung der Perspektive, eine fruchtbare Phantasie und eine nie verlegene Geschicklichkeit darangewendet. Im vollen Bewusstsein, dass er sich in der perspektivischen Malerei Dinge erlauben dürfe, die in der praktischen Ausführung unmöglich wären, wetteifert er an Skrupellosigkeit in der Anwendung architektonischer Formen mit Borromini. Berüchtigt sind die „sitzenden“ Säulen, die er in einem — übrigens nicht ausgeführten — Entwurfe angebracht hatte und in seinem Werke mit keckem Witze verteidigt.

Von der Herstellung architektonischer Dekorationen für das ‚Theatrum sacrum‘ (Fig. 27) ging er aus, aber viele seiner Entwürfe sind auch, nachdem er sie erst als Kulisse gemalt hatte, in den kostbarsten Materialien ausgeführt worden, andere hat er selbst in Freskomalerei auf die Wände und Gewölbedecken der Kirchen übertragen. Zu der ersten Kategorie gehören seine Dekoration des Chors von S. Ignazio zu Rom, ferner seine berühmten Altäre des hl. Aloysius Gonzaga in derselben Kirche und des hl. Ignatius Loyola im Gesù (Fig. 28), zu der letzteren seine Deckenmalereien in S. Ignazio, die — das Vorbild unzähliger anderer — mit meisterhafter Perspektive das Deckenfeld scheinbar in einen offenen Säulenhof umwandeln, in welchem man die Einführung des Heiligen in die Seligkeit erblickt. Die malerische Kunst Correggios ist hier von einer vorwiegend auf das Architektonische gerichteten Phantasie mit vollendeter Sicherheit und künstlerischer Kraft zur Anwendung gebracht. Endlich verstieg sich Pozzo auch zu Entwürfen für wirkliche Monumentalarchitekturen, von denen aber keine zur Ausführung gelangte.



Fig. 29 Fenestra terrena an Casa Fiaschi zu Florenz

Auf das profane Theater, für das der Meister selbst nur gelegentlich tätig war, sind seine Prinzipien dann hauptsächlich von der Künstlerfamilie der *Galli Bibiena* angewendet worden, deren bedeutendstes Mitglied *Fernando Galli Bibiena* (1657—1743) war. Zu internationalem Ruhm gelangt, hat diese Familie bis ins letzte Viertel des 18. Jahrhunderts hinein auf den Bau und die Ausstattung der Theater bestimmend eingewirkt und dabei einen Reichtum dekorativer Phantasie

entfaltet, den die moderne, mehr für das Ohr als für das Auge bestimmte Bühne nicht kennt.

Unverkennbar weisen aber diese Leistungen auch schon auf den Niedergang des Barocks hin. Die überhitzte Phantasie der Künstler war auf einem Punkte angelangt, wo nur noch der Pinsel des Malers ihren überschwenglichen Erfindungen nachzukommen vermochte, eine Ausführung in wirklicher Architektur aber undenkbar erscheint. Und damit war die Notwendigkeit eines Umschwungs von selbst gegeben, der nun freilich nicht plötzlich eintritt, sondern sich bereits seit einem Jahrhundert allmählich vorbereitet hat. Die Wurzeln dieser rückläufigen Entwicklung liegen zum Teil ausserhalb Roms, so dass wir nun zunächst auf die Barockarchitektur des übrigen Italien einen Blick werfen müssen.

In Florenz verlor durch die Errichtung des Grossherzogtums Toskana die Architektur den Boden, auf dem sie in Rom gedieh: das Streben der reichen und mächtigen Adelsgeschlechter, es einander in der Grossartigkeit ihrer Bauten zuvorzutun. Wo die Grossherzöge nicht für sich selbst oder zum Nutzen des Staates bauten, erhielt die Architektur etwas Bürgerliches, der Palast fügte sich in Reih und Glied der Strassenfront und verlor den Charakter des festungsartigen Herrensitzes, den er noch in der Renaissance so treu gewahrt hatte. Während früher das Erdgeschoss streng nach aussen abgeschlossen blieb, erhielt es jetzt grade das für den späteren florentinischen Palastbau am meisten charakteristische Schmuckmotiv, die „fenestra terrena", das auf reichgeschmückter Sohlbank sich aufbauende streng umrahmte Prachtfenster (Fig. 29), wie es bereits *Bartolommeo Ammanati* in das Erdgeschoss des Palazzo Pitti eingebaut hatte. In den Einzelformen sind die Florentiner Architekten, denen ja Michelangelos späte Werke vor Augen standen, barock genug: namentlich *Bernardo Buontalenti* (1536—1608) bemüht sich mit Erfolg, den Renaissancegiebel auflösend umzugestalten (Fig. 30) oder in Kartuschen und Kapitellen dem Steinornament den Charakter von Leder und gerafften Stoffdraperien (Fig. 31) aufzuprägen. Aber in der Gesamtkomposition bleibt er stets kühl und klar, oft bis zur Kälte und Trockenheit, jedenfalls ohne den gefühlsmässigen Ueberschwang, welcher die Entwicklung des neuen Stils auf römischem Boden begleitet. Bezeichnend hierfür ist seine knapp und kühl disponierte Fassade von Sa. Trinità (1570) (Fig. 32) im Vergleich etwa mit der gleichzeitigen Fassade des Gesù.



Fig. 30 Tür von den Uffizien zu Florenz

Buontalentis Hauptschüler, der Maler und Architekt *Ludovico Cardi*, gen. *Cigoli* (1559—1613) stellt wie sein bereits erwähnter Kunstgenosse *Pietro da Cortona* eine Vermittlung zwischen dem florentinischen und dem römischen Barock dar. In Florenz schuf er den ernsten Palazzo Renuccini und die Hofarchitektur von Palazzo Nonfinito, in Rom ist wenigstens das Erdgeschoss des prächtigen Palazzo Madama mit den charakteristischen Prachtfenstern sein Werk, während der weitere Auf-

bau ausgeprägt römische Formen zeigt; der Palast wurde von *Paolo Marucelli* (1642) vollendet. Aber auch durch die ersten Pläne für die Gestaltung der Fassade von St. Peter ist Cigoli mit dem römischen Barock eng verknüpft. — In Florenz selbst verlor mit der abnehmenden künstlerischen Bedeutung der Stadt auch die Architektur ihre selbständige Bedeutung.

Oberitalien hat zwar der päpstlichen Hauptstadt die für die Geschichte des Barocks wichtigsten Meister geliefert, an Ort und Stelle überwog aber noch lange die Tradition der Spätrenaissance, wie sie in Mailand und Bologna namentlich die Schule des *Pellegrino Tibaldi* bewahrte. Sie schuf im Kirchenbau eigenartige, zwischen Central- und Langhausbau in der Mitte stehende, Grundrissbildungen mit noch einfach-edlen Formen des Aufbaus, und hielt in der Anlage der Paläste mit Entschiedenheit an dem reich ausgebildeten Säulenhof fest. Die Barnabitenmönche *Giovanni Ambrosio Magenta* und *Lorenzo Binago* sind die Hauptmeister; jenem gehören die bedeutenden Kirchenbauten von S. Pietro, S. Salvatore (1605—23) und S. Paolo (1611) zu Bologna, diesem die wohlgebildete Zentralanlage von S. Alessandro zu Mailand (seit 1602), die erst später eine barocke Innendekoration und Fassade erhielt. Eng verwandt ist der 1604 von *Giovanni Battista Lantana* entworfene Duomo nuovo zu Brescia (Fig. 33). Auch nach Genua und über diese Stadt nach Neapel drang der Einfluss der Schule und liess hier noch am Ende des 16. Jahrhunderts reine Zentralbauten, wie S. Ambrogio zu Genua (vollendet 1639) und Gesù nuovo zu Neapel entstehen.

Der eigentliche Barock beginnt in Mailand mit *Francesco Maria Ricchini,* der 1605—38 Dombaumeister war. Seine Kirche S. Giuseppe (1607—30) ist zwar noch ein ausgeprägter Zentralbau, aber mit einer ganz barocken Fassade. Unter seinen Profanbauten nehmen Palazzo Durini und Palazzo di Brera, das frühere Jesuitenkollegium, einen hohen Rang ein, der letztere namentlich durch den prachtvollen, auf doppelten Säulen und Rundbogen sich erhebenden Loggienhof (Fig. 34). In Bologna bezeichnet der stattliche Palazzo Bargellini-Davia von *Bartolommeo Provaglia* die gleiche Entwicklung zum Barocken, am auffälligsten in dem hier zum erstenmal auftretenden Motiv kolossaler, den Balkon über dem Hauptportal tragender Atlantengestalten. *Agostino Barella* († 1679), der auch in München am Bau der Residenz und als Architekt der Theatinerhofkirche tätig war, errichtete seit 1668 in Vicenza das Santuario della Madonna di Monte Berico, was die Grundrissanlage und die Innenarchitektur anlangt, nicht ohne sichtbare Anlehnung an den strengen Klassizismus Palladios, dessen berühmte „Villa Rotonda“ nur wenige Minuten entfernt steht, in der Durchbildung der Fronten aber sich dem barocken Schema voll anschliessend.

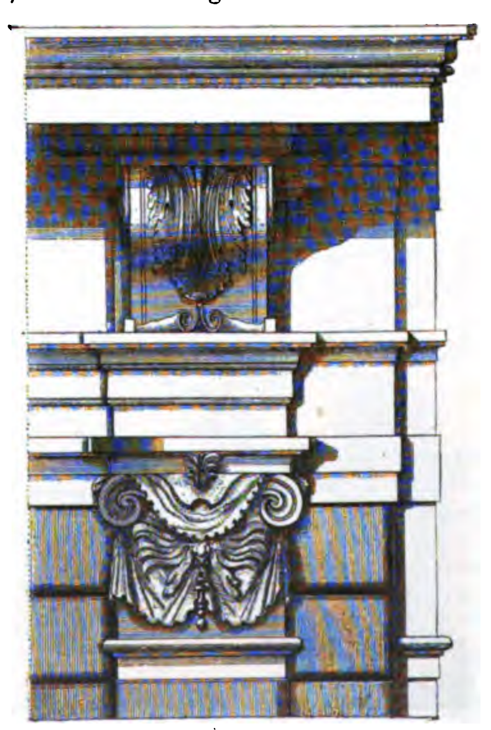


Fig. 31 Detail vom Portal des Palazzo Nonfinito zu Florenz

In den beiden grossen Seestädten Genua und Venedig stand der Palastbau in erster Reihe, der auf Grund der lokalen Verhältnisse und eines hohen Luxusbedürfnisses schon in der Renaissance fest ausgeprägte Formen entwickelt hatte; der Barock ist daher hier zunächst nichts anderes als eine bereicherte Renaissance. In Genua schloss sich der namentlich von der mächtigen Familie der Balbi viel beschäftigte Florentiner *Baccio di Bartolommeo Bianco* († 1656) der vorhandenen Richtung in der Ausgestaltung sowohl der Fassaden wie der Hofanlagen an. In seinem Palazzo Balbi (Durazzo) und in dem Bau der Universität (1623) wirkt er ohne Aufwand eigentlicher Schmuckformen gross durch

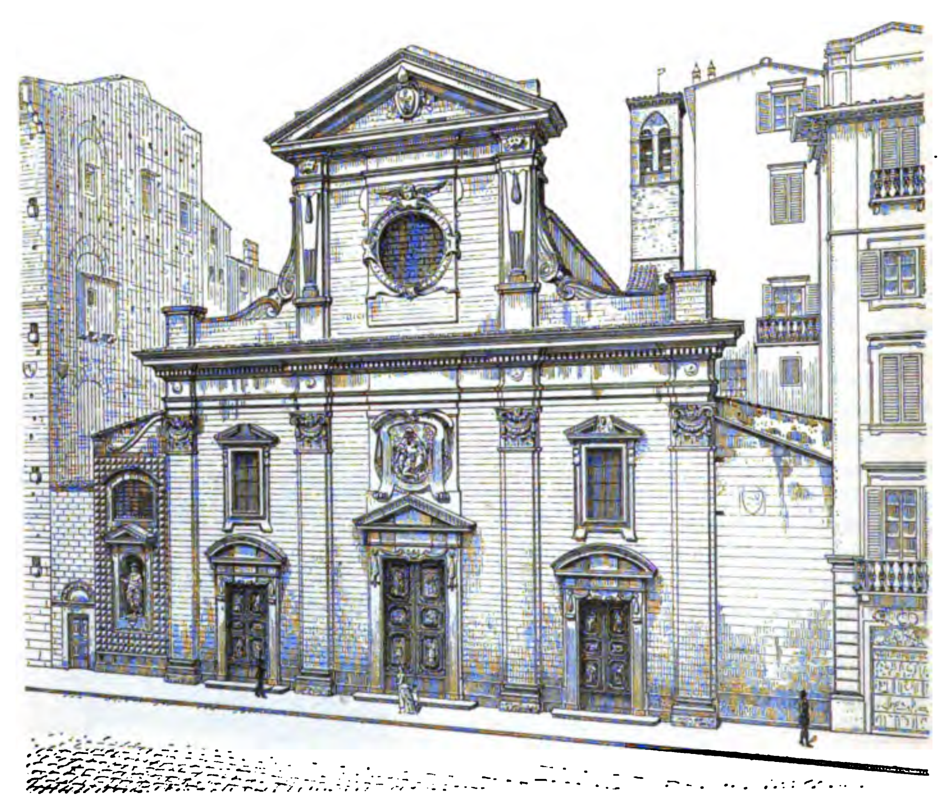


Fig. 32 Fassade von Sta. Trinità zu Florenz

die wuchtigen Verhältnisse und klare Massenverteilung. Von einem mit Säulenarkaden umgebenen Vestibül (Fig. 35) steigt eine Freitreppe zu dem höher gelegenen Hofe empor, dessen Hallen von gekuppelten Säulen getragen werden. Seine Villa Paradiso ist gleichfalls höchstens im Detail barock, sonst aber mit ihrer anmutigen Loggia ein noch ganz im Sinne der Renaissance empfundenes Werk. Auch im genuesischen Kirchenbau (S. Annunziata, S. Maria delle Vigne, S. Siro) wird die Form der Säulenbasilika festgehalten, trotz der schweren Last eines erstaunlich reich dekorierten Tonnengewölbes, das den Oberbau bildet.

Den Geist der venezianischen Architektur hatte *Jacopo Sansovino* in seinem zierlichen Prachtbau der Markusbibliothek so unübertrefflich zum Ausdruck gebracht, dass dieses Muster, bei dem geringen Anspruch auf eigent-

lich architektonische Bedeutung, den das venezianische Prachtbedürfnis erhob, ständig fortwirkte. Die Strenge Palladianischer Gedanken klingt dagegen höchstens in einigen Schöpfungen des hier sowie in Verona und Vicenza viel beschäftigten *Vincenzo Scamozzi* (1522—1616) an. Auch der bedeutendste Barockarchitekt Venedigs, *Baldassare Longhena* (1604—82), entfaltet in seinen Palastbauten vor allem dekoratives Talent. Den Höhepunkt seines Könnens bezeichnen die Palazzi Pesaro und Rezzonico (um 1680) (Fig. 36). In die reichste Prachtentfaltung weiss er einen kräftigen architektonischen Rhythmus zu bringen, der das Ganze stimmungsvoll zu monumentaler Wirkung zusammenfasst. Sein bedeutendster Kirchenbau, S. Maria della Salute (seit 1631) ist im Grundriss und in der einfach grossen Innenarchitektur von Palladianischen Ideen beherrscht; an einen achteckigen Kuppelraum mit Kapellen legt sich ein quadratischer, saalartiger Gebäudeteil mit Kuppel und seitlichen Apsiden, an diesen der rechtwinklige Altarraum. Für die fehlende Einheitlichkeit der inneren Raumwirkung entschädigt das wunderbar malerische, alle Vorteile der Stadtlage meisterhaft ausnützende Gesamtbild des Äusseren mit der edlen Triumphbogenarchitektur des Portals und der Apsidenwände, zu welcher die mächtigen Voluten und Anläufe des Kuppeltambours einen pikanten Gegensatz bilden (Fig. 37). Dagegen geht die Wirkung der Fassade von Longhenas kleiner Ospi-

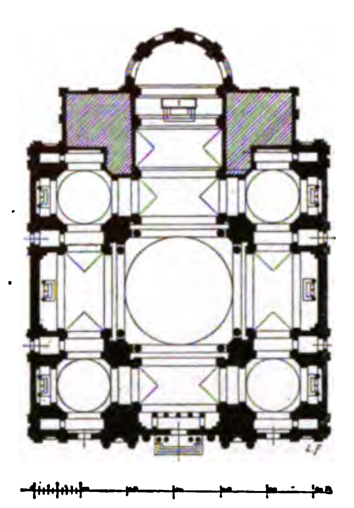


Fig. 33 Grundriss des Duomo nuovo zu Brescia

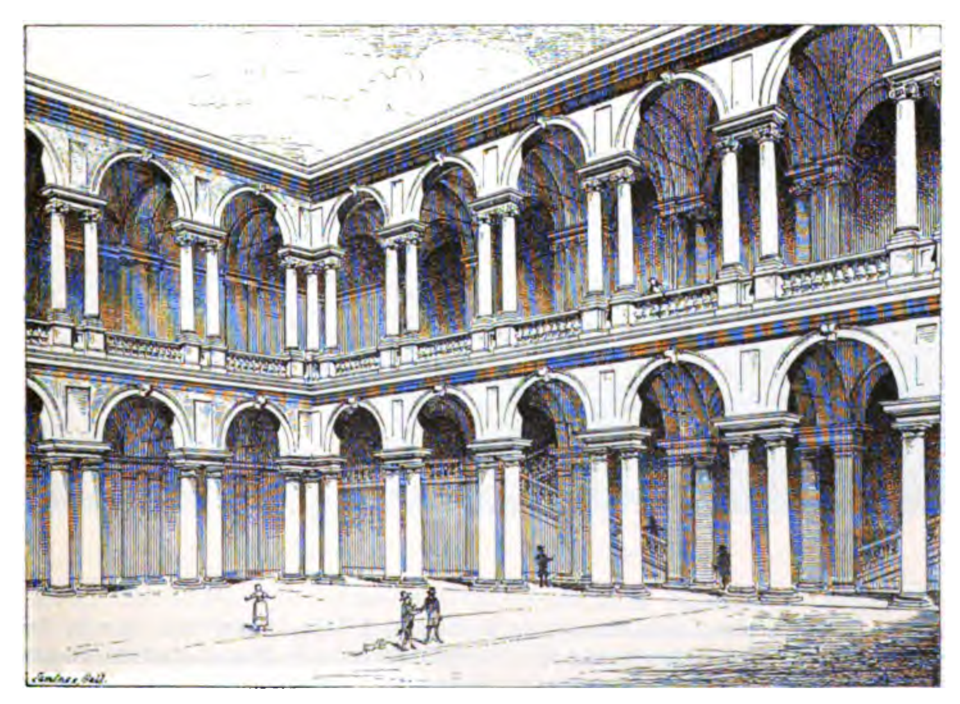


Fig. 34 Hof des Palazzo di Brera zu Mailand

taletto-Kirche (1674) in der Überfülle rein dekorativer Formen verloren. Nach seinem Entwurf wurde auch S. Maria ai Scalzi (seit 1646) gebaut, deren Fassade (Fig. 38) *Giuseppe Sardi* (Salvi) (1630—99) ausführte. Sardis selbständige Leistungen, wie die Fassade von S. Maria Zobenigo (1683) und

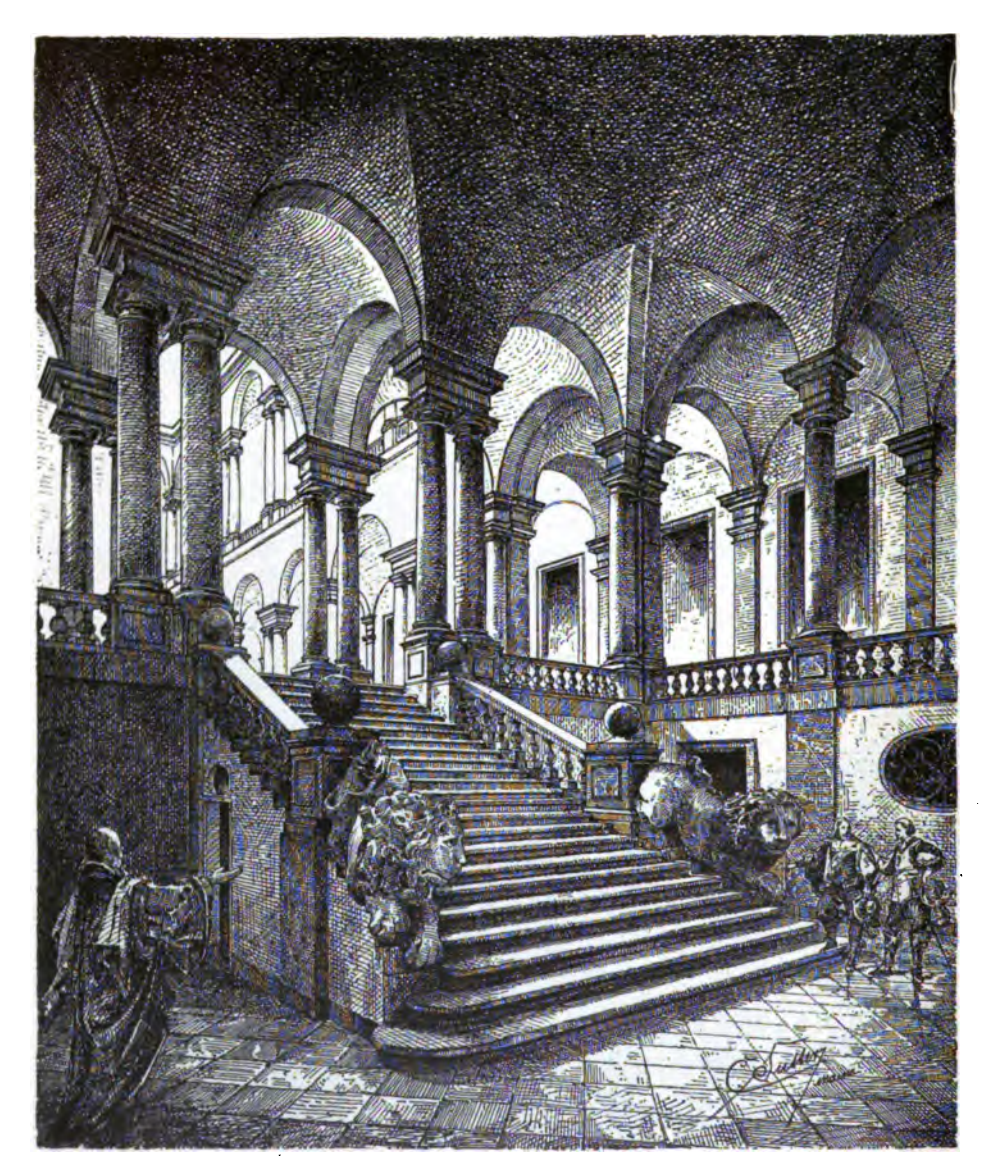


Fig. 35 Hof der Universität in Genua

andere Arbeiten der Longhena-Schule bleiben weit dahinter zurück. Der in der venezianischen Architektur durchweg bemerkbare Mangel an Monumentalität brachte es eben mit sich, dass die barocke Dekoration hier leichter als anderswo Halt und Mass verlor; doch hat der venezianische Barock auch fast allein unabhängig von

den römischen Vorbildern sich rein aus nationalen Elementen heraus entwickelt, und *Longhena* gab ihm einen in seiner Art vollendeten Ausdruck.

Nach dem Süden Italiens wurde die römische Schule des Borromini durch *Cosimo Fansaga* (1591—1678) übertragen, den Schöpfer des neapolitanischen

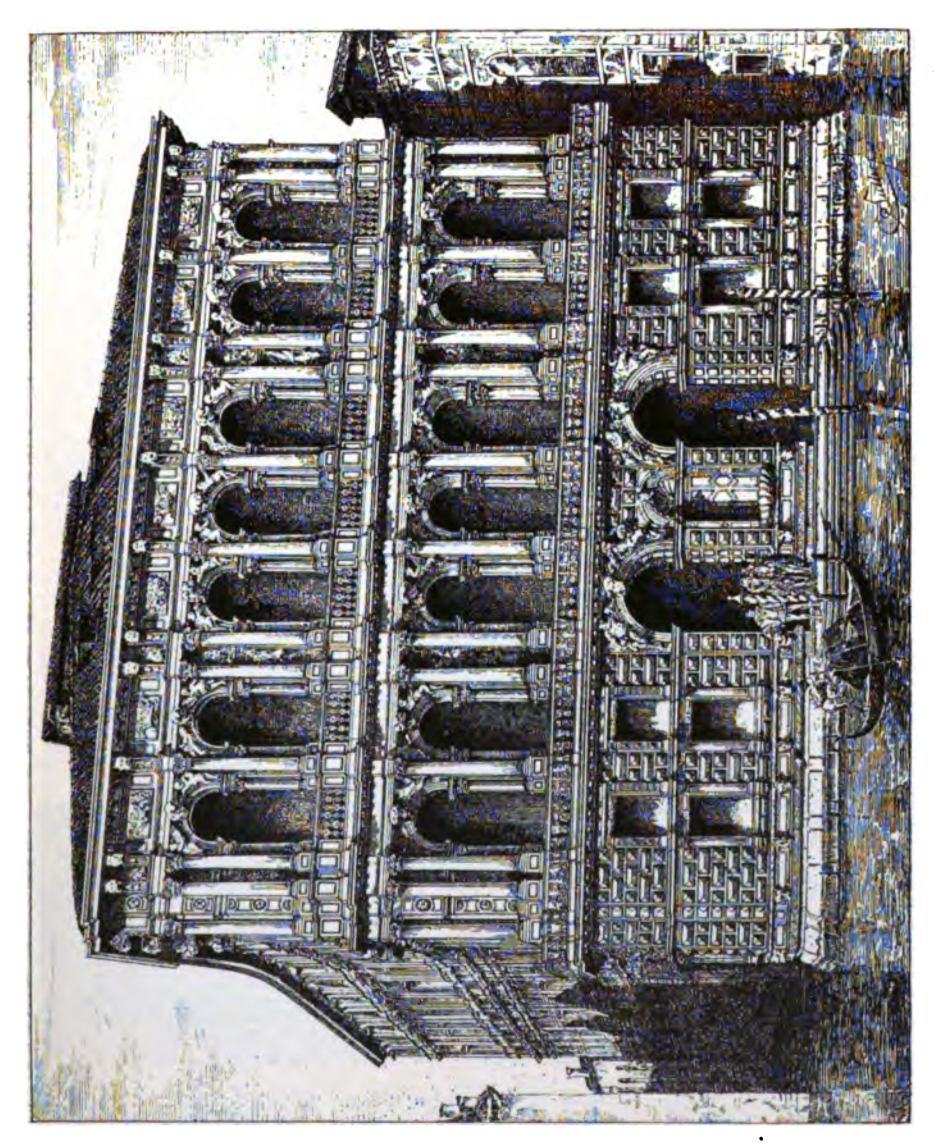


Fig. 38 Palazzo Pesaro in Venedig

Barocks. Er wusste sich trefflich dem Geschmack dieser Landstriche anzupassen, der überladenen Prunk mit Schönheit verwechselt. Bezeichnend dafür ist seine Innenausstattung von S. Martino (Fig. 39), die unter die Herrschaft der farbenprächtigsten Buntheit gestellt ist. Architektonisch bedeutender ist seine Fassade der Sapienza, die in geschickter Anordnung eine Säulenloggia um-

schliesst. Sonst scheint grade unter dem Einfluss Fansagas die neapolitanische Palastarchitektur sich die schlimmsten Auswüchse Borrominesker Willkür — und noch dazu meist im billigen Stuckmaterial — zu eigen gemacht zu haben. Der

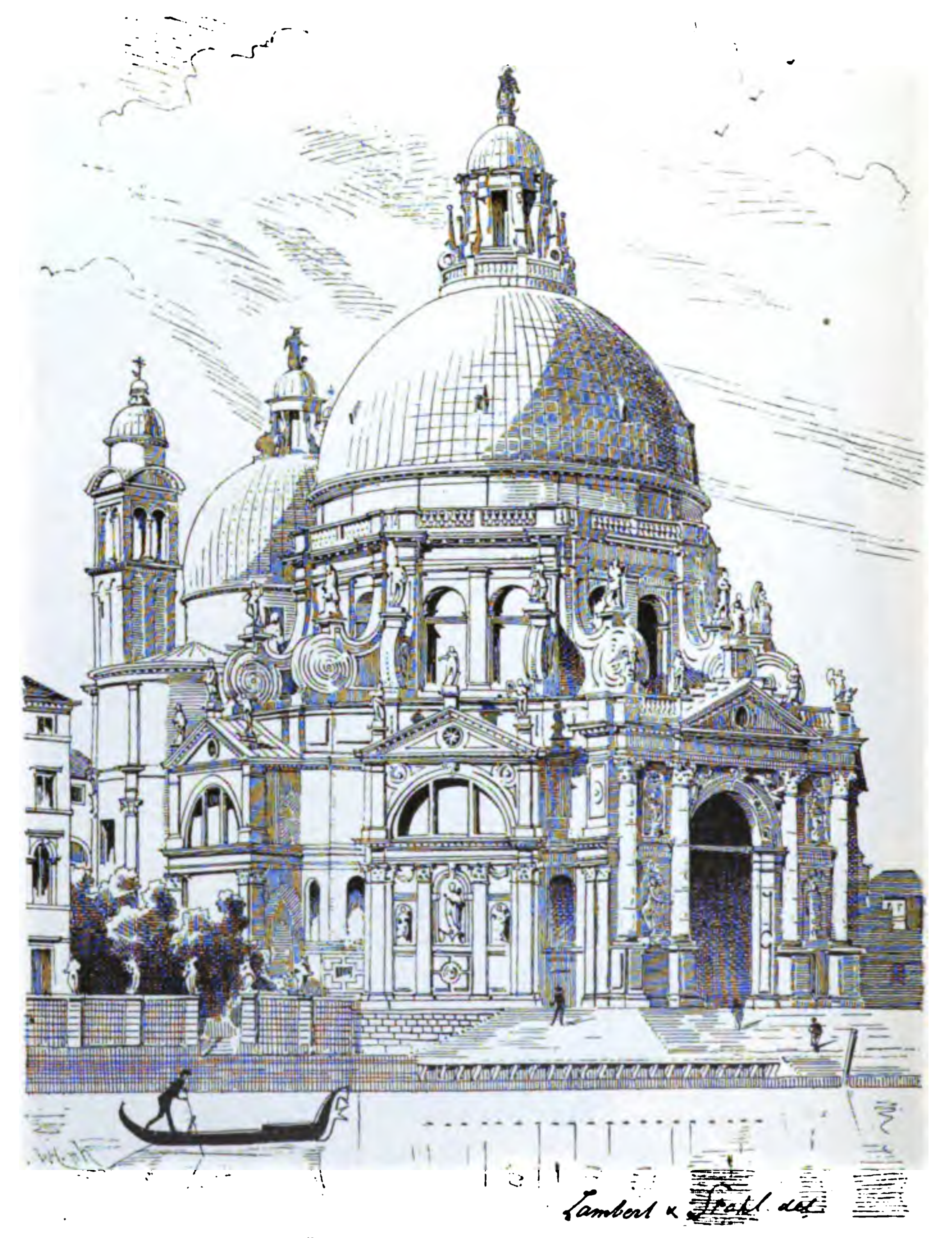


Fig. 37 Äusseres von S. Maria della Salute zu Venedig

Berührung mit dem spanischen Süden, in welchem ja auch die Erinnerung an maurische Kunst und Kultur noch durch zahlreiche Denkmäler gewahrt wurde, verdankt augenscheinlich auch der Meister die entscheidenden Anregungen, in dessen



Fig. 38 Fassade von S. Maria ai Scalzi in Venedig

Werken die schwüle Sinnlichkeit, die ungesunde Überschwänglichkeit des Barocks am schrankenlosesten zum Ausdruck kommen, der Theatinermönch *Guarino Guarini* (1624—83), der, aus Modena gebürtig, eine Zeitlang in Sizilien tätig gewesen zu sein scheint. Seine Kirche S. Gregorio zu Messina (Fig. 40) ist das berüchtigste Beispiel barocker Willkür. Seine Hauptwerke schuf er im Auftrage der Herzöge von Savoyen in Turin, so die Accademia delle Scienze (1674),

den Palazzo Carignano (1680), die Kirche S. Lorenzo, das Santuario della Madonna della Consolata, die Kapelle S. Sudario u. a. Dem Klaren, Leichtverständlichen geht Guarini schon in der überaus verzwickten Grund-



Fig. 39 Inneres von S. Martino zu Neapel

rissbildung dieser Zentralbauten (Fig. 41) mit Absicht aus dem Wege; mit erstaunlicher künstlerischer Energie sucht er vielmehr überall das Niedagewesene, in keiner Regel Fassbare zum Ausdruck zu bringen und erzeugt voll grübelnder Tüftelei eine Stimmung mystischer Verzücktheit, wie sie dem von Blut und Weih-

rauch erregten Zeitempfinden wohl entsprach. Denn Guarini war trotz seiner mehr provinzialen Tätigkeit auch ausserhalb Italiens ein gesuchter Baukünstler. In ihm dominiert die kirchlich-fanatische Richtung des Barocks, so wie in dem Jesuiten *Pozzo* die weltlich-prächtige.

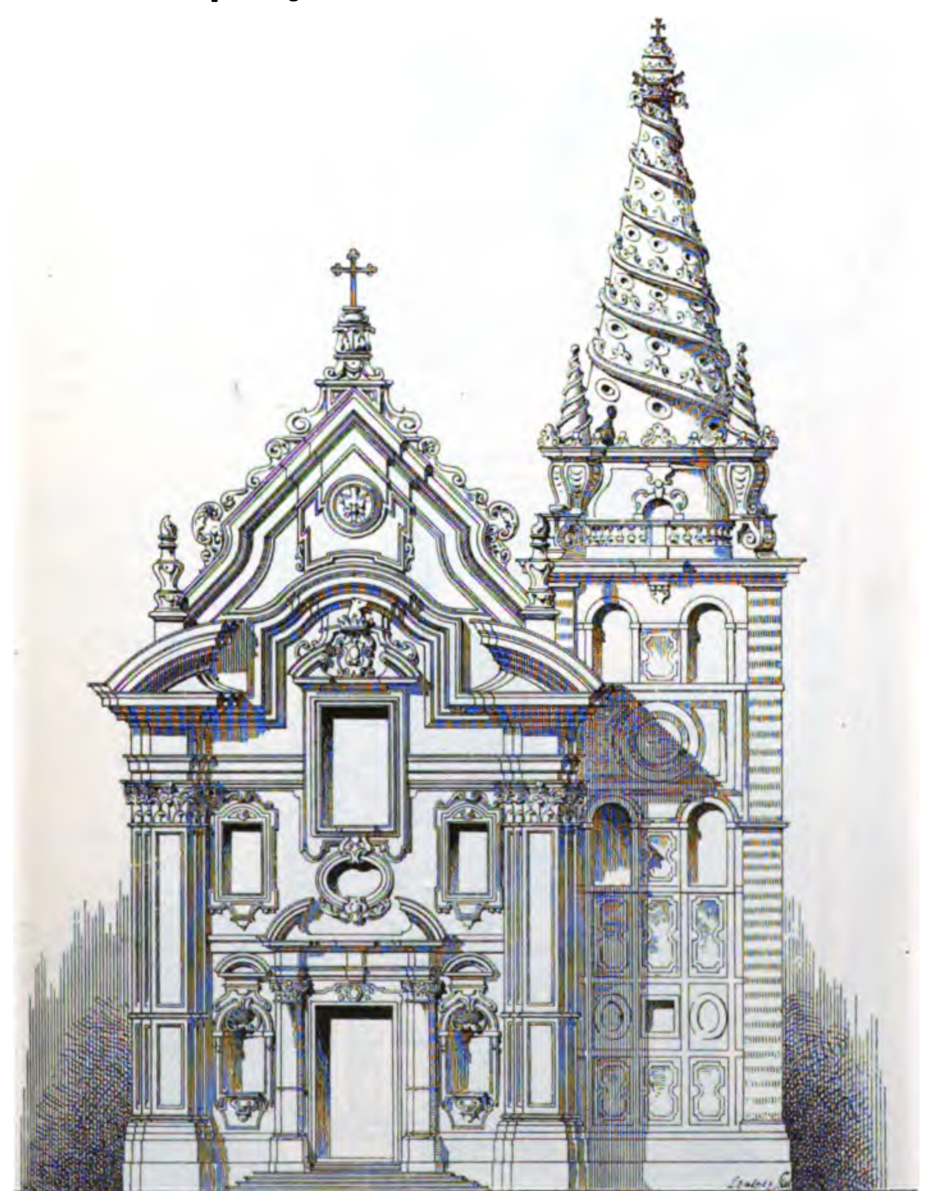


Fig. 40 S. Gregorio zu Messina

Auf die Dauer lässt sich weder die eine noch die andere dieser Stimmungen festhalten, die Zeit war reif für einen Umschwung. Ihn gibt charakteristischerweise zuerst die Architektur derselben Stadt zu erkennen, welche in Guarini den

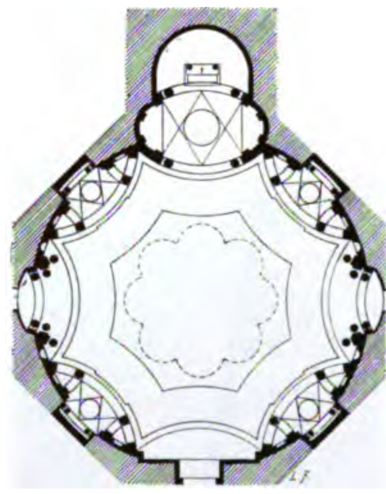


Fig. 41 Grundriss von S. Lorenzo zu Turin

höchsten Ausdruck des Barockwillens gesehen hatte, Turin. Hier schuf *Filippo Juvara* (1685—1735) in der grossen Klosteranlage der Superga bei der Stadt (1717—31) und weiter in dem Lustschloss Stupinigi die ersten Werke einer klassizistischen Reaktion, die sich — zum Teil nicht ohne Einflüsse von auswärts, namentlich von Frankreich her — langsam vorbereitet hatte; der feinsinnige Archäologe *Scipione Maffei* (1675—1755) half ihr gleichzeitig litterarisch zu Worte. In der Superga ist, ähnlich wie bei der Sapienza in Rom, eine Kuppelkirche in die Schmalseite eines geschlossenen Rechtecks eingebaut (Fig. 42), die Kuppel hoch und schlank über achteckigem Grundriss, flankiert von barocken Türmen auf den anstossenden Flügelbauten, während nach der anderen Seite hin eine mächtige Säulenhalle von rein antikisierenden Formen



Fig. 42 Die Superga bei Turin

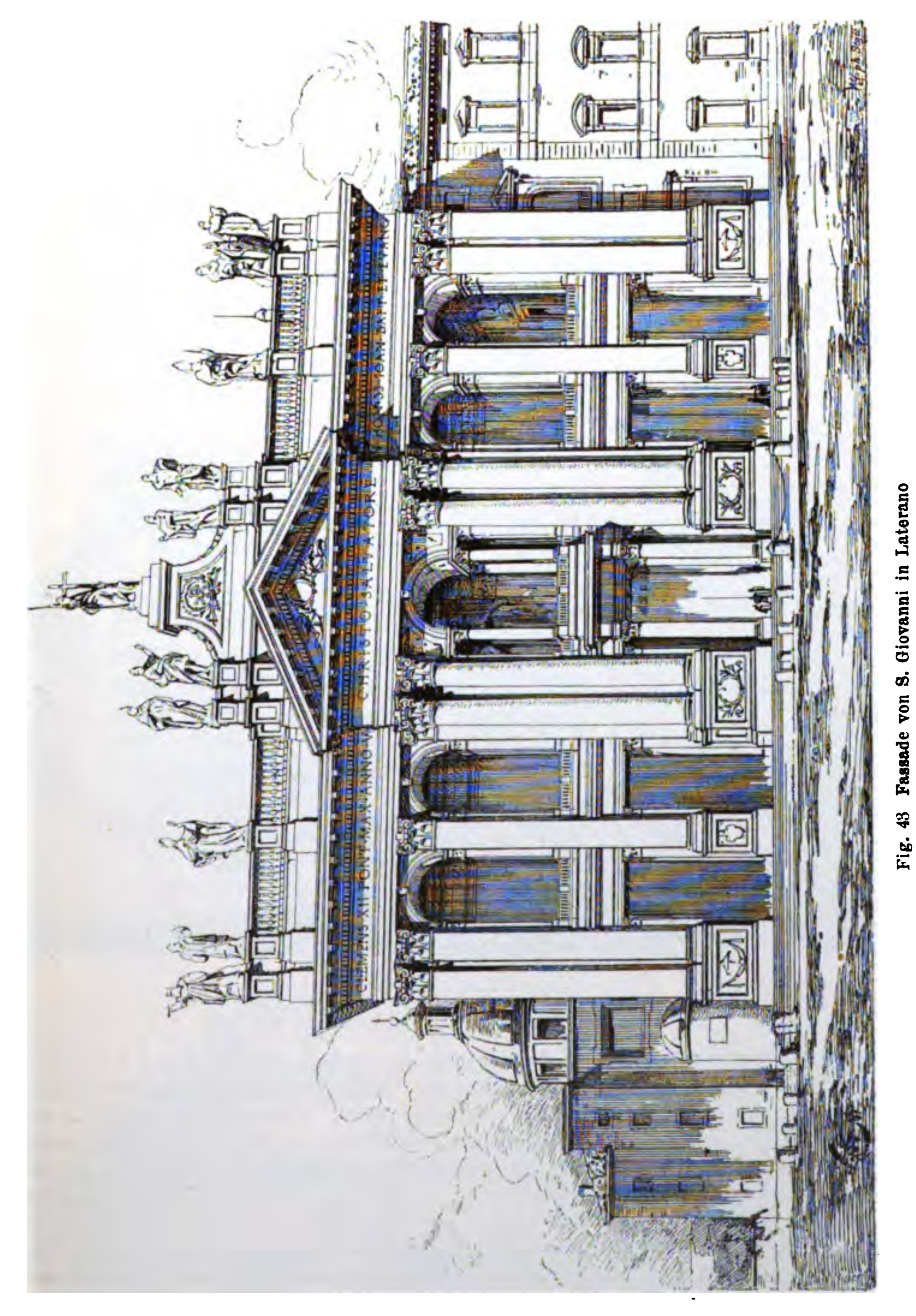


Fig. 43 Fassade von S. Giovanni in Laterano

vorgelegt ist. Es gibt keinen grösseren Gegensatz zu der grübelnden, unklaren Phantastik Guarinis, als diesen nüchtern klaren, aus den verschiedenen Stilrichtungen das Geeignete mit imposanter Wirkung zusammenfassenden Bau. In

seinen Palastbauten schliesst sich Juvara ganz an das französische Vorbild an, wie wir es noch kennen lernen werden; er hat in dieser Richtung einen Nachfolger an dem italienierten Niederländer *Luigi Vanvitelli* (1700—73), der in seinem riesigen Schloss von Caserta das Muster von Versailles mit Geschmack und Einsicht nachahmte, während sein Umbau von Michelangelos Thermenkirche in Rom nicht das gleiche Lob verdient.

Auch der römische Barock blieb von den neuen Einflüssen nicht unberührt, namentlich da sein Hauptvertreter im 18. Jahrhundert, *Alessandro Galilei* (1691 bis 1737), lange Jahre in England, dem Hauptlande des strengen Klassizismus,



Fig. 44 Fontana da Trevi

zugebracht hatte. Das wichtigste Ergebnis dieser Mischung ist seine Fassade von S. Giovanni in Laterano (Fig. 43), ein mächtiger Dekorationsbau mit durchgehender Pilaster- und Säulenordnung, deren Wirkung durch die in die Interkolumnien gestellte zweigeschossige Architektur geschickt gesteigert wird. Die Fassadenidee von St. Peter ist hier in reinerer Form und daher mit glücklicherem Gelingen wieder aufgenommen. Auch die Cappella Corsini an der Lateransbasilika (1734) ist ein vornehm prächtiger Bau. Den Eindruck der Lateransfassade zeigt die Palastdekoration, vor welcher *Niccolo Salvi* (1699—1751) seine Fontana Trevi aufbaute (Fig. 44), obwohl grade hier auch noch einmal der ganze Schwung und die echt malerische Empfindungsweise zur Geltung kommt, wie sie die besten Zeiten des Barocks kannten. Die wenig früher (1721 bis 1725) entstandene Spanische Treppe von *Alessandro Specchi* und *Francesco de' Sancti* (Fig. 45) bezeugt nicht minder den scharfen Blick für grosse

dekorative Wirkung, den der römische Barock noch nicht verloren hatte. Auch in den Werken *Fernando Fugas* (1699—1780), den Palazzi della Consultà und Corsini, sowie mehreren grossen Palastbauten in Neapel macht sich dies

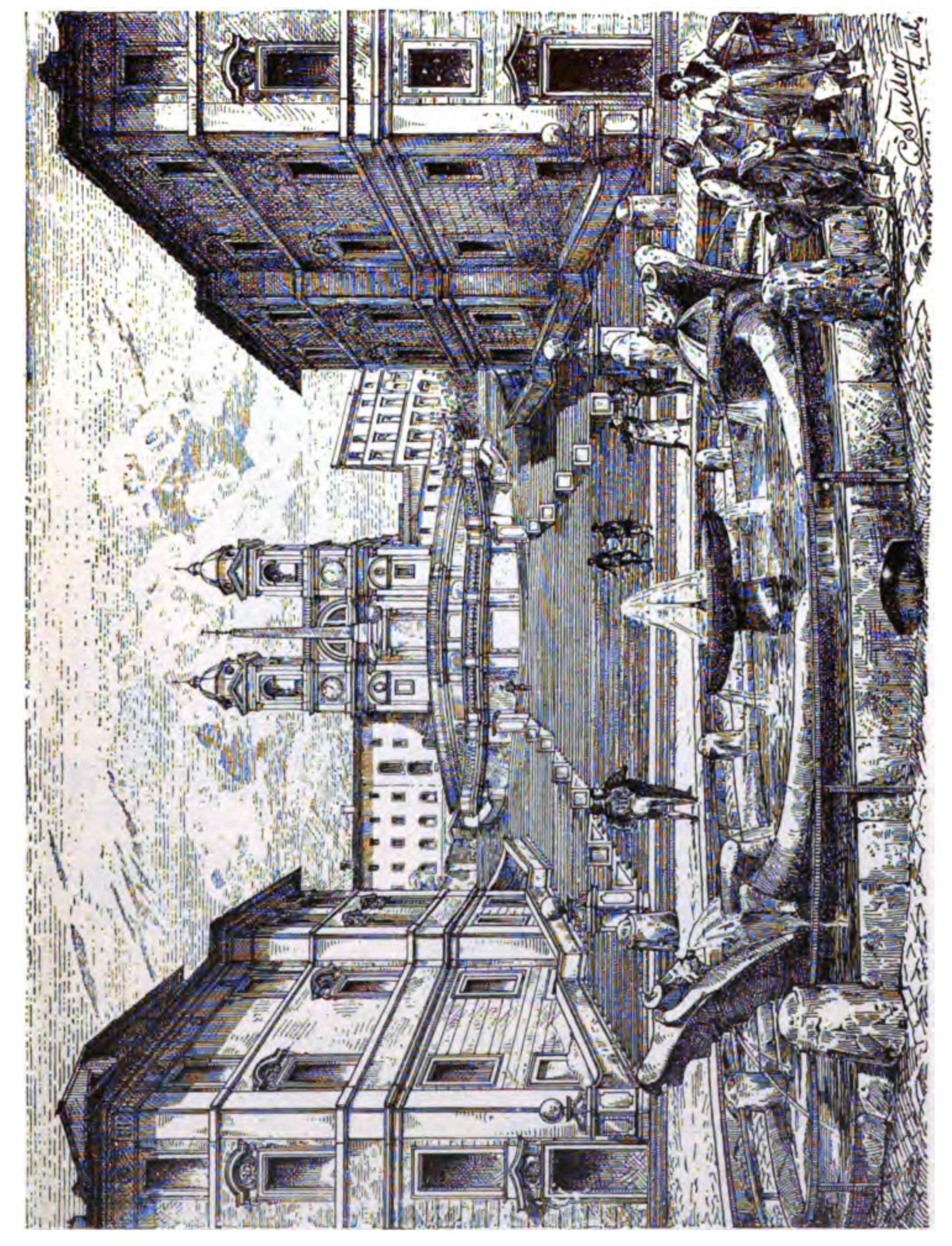


Fig. 45 Spanische Treppe zu Rom

geltend; sein Fassadenbau von S. Maria Maggiore löst nicht ohne Geschick die Aufgabe, inmitten einer Palastanlage die Front der alten Kirche zum Ausdruck zu bringen. *Domenico Gregoris* Fassade von S. Croce in Gerusalemme

(1744) (Fig. 46) und *Carlo Marchionnes* Villa Albani (seit 1746) sind die letzten bemerkenswerten Erzeugnisse dieser Architektenschule, die zwei Jahrhunderte lang der Baukunst ihre Gesetze vorgeschrieben hatte. Gross in ihren Vorzügen wie in ihren Ausartungen hatte sie stets die eigenwillige Kraft des künstlerischen Ich zur Grundlage des Schaffens gemacht. Die allmählich eintretende Erschöpfung



Fig. 46 Fassade von S. Croce in Gerusalemme zu Rom

der erfindenden Phantasie führte unmittelbar die Rückkehr zu der bewährten, durch das Ideal der klassischen Kunst geheiligten Regel herbei. Eine Weiterbildung des Barockgedankens zum Rokoko hat Italien nicht gekannt, diese Entwicklung vollzog sich völlig nördlich der Alpen.

Spanien[1])

Den Höhepunkt der spanischen Renaissance bezeichnet der Bau des Escorial (seit 1563) durch *Juan de Herrera;* er trägt, genau entsprechend dem Geiste des

[1]) *C. Uhde*, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1892. — *M. Junghändel und C. Gurlitt*, Die Baukunst in Spanien. Dresden 1893. (Lichtdrucktafeln.)

Philippinischen Zeitalters, das Gepräge eines strengen, kalten Klassizismus. In der Zucht dieser Schule blieb die spanische Architektur, namentlich infolge der von Philipp II. begründeten Madrider Kunstakademie, bis weit ins 17. Jahrhundert hinein. Herreras Schüler ***Francisco de Mora*** und dessen Neffe ***Juan Gomez de Mora,*** seit 1611 königlicher Baudirektor, hielten an dieser Richtung fest, die auch der Jesuitenorden in seinen zahlreichen und stattlichen Bauten adoptierte. Aber das nationale Element, das die Werke der spanischen Frührenaissance so malerisch gestaltet hatte, schlug rasch wieder durch in der Epoche, welche gleichzeitig einen Calderon und Lope de Vega, einen Velazquez und Murillo als höchsten Ausdruck der spanischen Kultur in Poesie und Malerei erstehen sah. Der spezifisch nationale Kirchengrundriß in rechteckiger Anordnung mit drei Längsschiffen, einem Querschiff, Kapellen an drei Seiten und Fronttürmen kam wieder zur Geltung und überwand die klassizistische Vorliebe für den Zentralbau. Die Kathedrale Nuestra Senora del Pilar in Zaragoza, von ***Francisco Herrera d. J.*** seit 1677 erbaut, ist hierfür das maßgebende Beispiel. Die lange zurückgedrängte Freude des Volkes an reichem Schmuck trat, genährt durch einen unerhört prunkvollen Kirchendienst, nun mit voller Kraft hervor und verschaffte dem Barock in Spanien eine so üppige Entwicklung, wie kaum in Italien. Schwüler Mystizismus und heitere Lebensfreude, wie sie im spanischen Nationalcharakter so seltsam vermischt sind, kommen in den oft bis zu unglaublicher Phantastik gesteigerten Bauschöpfungen zum Ausdruck. Man knüpft diese ganze Entwickung zumeist an den Namen des Architekten und Zeichners ***José Churriguera*** (Anfang des 18. Jahrh.) und bezeichnet die Epoche als die des Churrigueresken Stils; neben ihm war der Sevillaner ***Juan Martinez*** ein Bahnbrecher des neuen Stils. Durch eigenartige, wenn auch unschöne, in ihrem brettartigen Charakter noch immer an die alte maurische Tradition erinnernde Dekorationsformen fällt ***Ventura Rodriguez*** in seinen Bauten auf (Hof des Spitals und Fassade der Plateria zu Santiago de Compostella, Kirche S. Georg zu Coruña). In anderen Werken, wie der Sakristei der Kartause zu Granada (1740), kann der von schwülstigem Ornament



Fig. 47 Portalbau des Palastes S. Telmo in Sevilla (Nach Uhde)

förmlich zerhackte Aufbau nur durch die Bekanntschaft mit indischen Architekturen erklärt werden. Die architektonische Bedeutung der spanischen Barockbauten ist meist gering, ihr dekorativer Reiz aber oft ein sehr hoher. Den Höhepunkt in dieser Richtung bezeichnet die Casa de dos aguas in Valencia und der Portalbau des Palastes S. Telmo in Sevilla (Fig. 47). Als stattliche Schöpfungen des spezifisch spanischen Barocks dürfen sonst noch Werke wie die Fassaden von S. Cajetan in Zaragoza (1683) und die Kathedrale in Santiago de Compostella (1680—1700), sowie die Plaza mayor mit dem Rathause in Salamanca (1700—33) genannt werden. Das kleine Muês in Navarra besitzt in der Fassade des Oratoriums des hl. Gregorius von Ostia ein sehr charakteristisches Barockwerk, ausgezeichnet durch die wirkungsvolle Verwendung einer stattlichen Nische als Tormotiv wie durch üppige dekorative Durchbildung. Dasselbe Motiv beherrscht die Fassade der Kathedrale von Cadiz (1720 von *Vicente Acero* entworfen), ist aber bereits mit starker Ernüchterung der Formen durchgeführt — ein Vorspiel zu der Herrschaft des erneuerten Klassizismus, die mit den Bourbonen in Spanien einzog. Damit war aber auch die eigene Kraft des spanischen Kunstgeistes erschöpft; ausländische Architekten entwarfen die Pläne der wenigen hervorragenden Bauten, die jetzt noch entstanden; so *Filippo Juvara* (s. S. 46) zum königlichen Schloß in Madrid, das dann *Giov. Batt. Sacchetti* seit 1737 ausführte, der Holländer *Van de Beer* zu der 1757 vollendeten Tabaksfabrik in Sevilla.

In Portugal, das eine eigene nationale Abwandlung des Barockstils kaum besessen hat, schließen sich Bauten wie das Hospital zu Braga, die Cisterzienserkirche in Alobaça, die Universitätsbibliothek in Coimbra und das angeblich von einem Deutschen *Ludovici* 1717—30 erbaute großartige Kloster Mafra den spanischen Werken dieser Epoche würdig an.

Die Niederlande

Als im Jahre 1609 der Waffenstillstand zwischen Österreich-Spanien und den holländischen Generalstaaten dem langen Ringen um Freiheit und Glauben ein Ende machte, hatte sich nicht bloß die politische, sondern auch die geistige Scheidung zwischen den nördlichen und den südlichen Niederlanden bereits vollzogen. Die Holländer standen, als ein Volk germanischen Stammes, auf seiten der Freiheit und des Protestantismus. Sie hatten ihr Staatswesen auf bürgerlich-demokratischer Grundlage aufgebaut und waren im Begriff, den Welthandel an sich zu reißen. Den Wissenschaften, insbesondere den klassischen Studien, bereiteten sie eine Stätte an ihren neugegründeten Universitäten, und Schriftsteller und Dichter wie *Hooft, Huygens, Joest van Vondel* legten den Grund zu einem nationalen Schrifttum. Die südlichen Provinzen, das heutige Belgien, mit ihrer vlämischen und wallonischen Bevölkerung blieben dem Katholizismus und der spanischen Herrschaft treu; hier herrschten die Jesuiten, und die Macht einer altererbten, auf romanischem Boden gewachsenen Kultur schloß das Land eng an die allgemeine Kunstbewegung der Zeit an. Ein Ausdruck dieses gegensätzlichen Verhältnisses zwischen den beiden Ländern ist es, daß die holländische Architektur aus der Stilrichtung einer national eigenartigen Renaissance in die des Klassizismus einlenkte, während Belgien ein wichtiger Schauplatz für die Entwicklung des nordischen Barocks wurde.

Sicherlich wurde der Grund zu dieser Entwicklung in Italien selbst gelegt. Ein Zeugnis dafür ist einmal die Tätigkeit des *Sebastian* (1523—57) und *Jakob van Noyen* (1533—1600), die das Palais des Kardinals Granvella in Brüssel ganz im Sinne der römischen Spätrenaissance errichteten und durch architektonische Publikationen ihr Studium der ewigen Stadt zu erkennen gaben, sodann aber

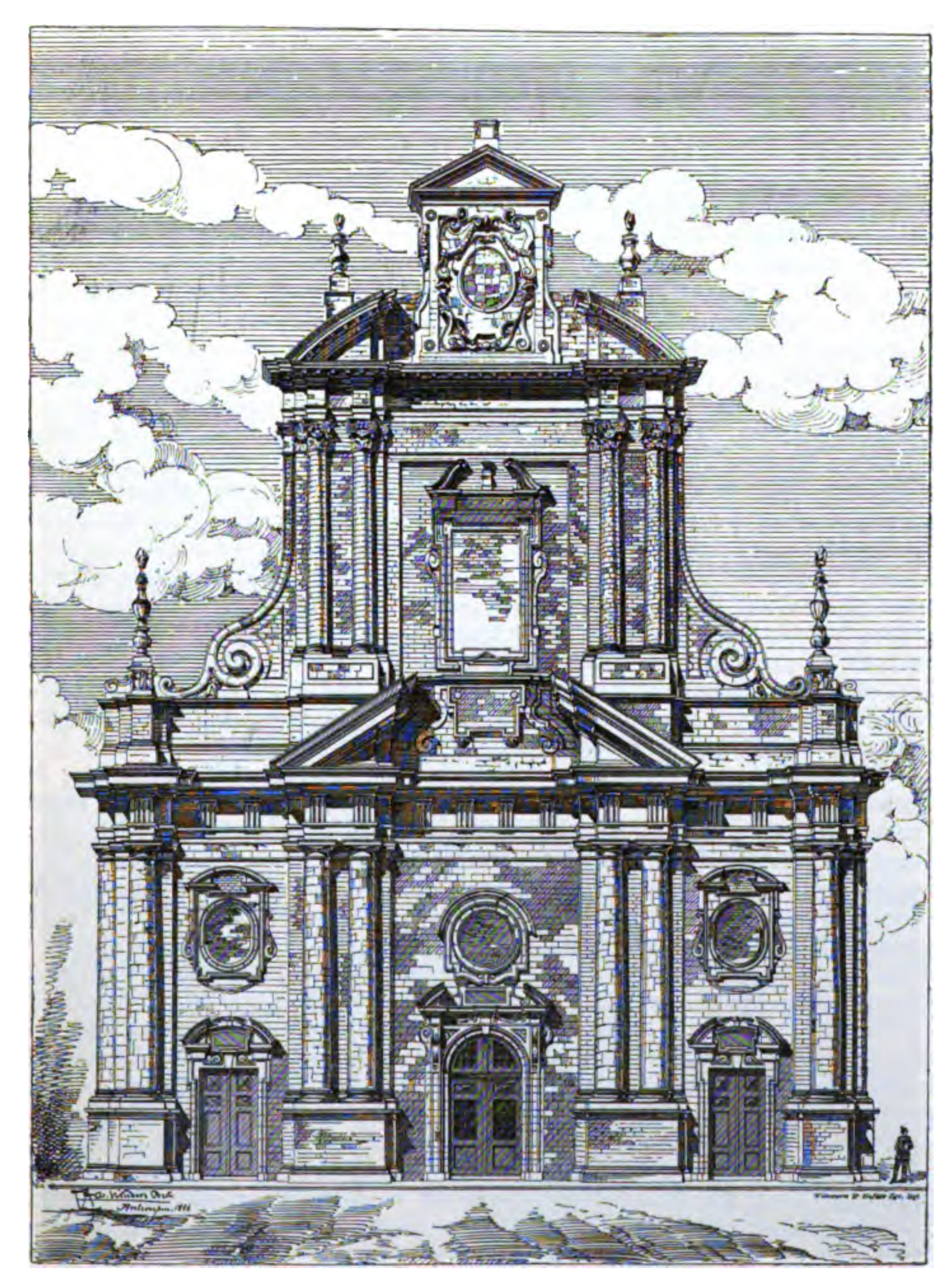


Fig. 48 Fassade der Augustinerkirche zu Brüssel

auch die Teilnahme, welche der größte Meister der vlämischen Kunst, *Rubens*, durch eigene Entwürfe wie durch ähnliche literarisch-artistische Unternehmungen [1]) für die Schöpfungen der gleichzeitigen italienischen Architektur bekundet. Aber

[1]) *P. P. Rubens*, Palazzi di Genova. Antwerpen 1622.

der belgische Barockstil ist doch mehr als ein importiertes fremdländisches Gewächs; er ist erfüllt von der nationalen Kraft eines selbständig empfindenden Volkes, das eine reiche künstlerische Vergangenheit besaß. So kommt die derbe Frische und vollsaftige Lebensfreude des vlämischen Volkscharakters auch in der Architektur zur Geltung; die Freude an reicher Einzelgestaltung überwog das Streben nach imposanter Gesamtwirkung, ein malerischer Zug ist von Anfang an dem belgischen Barock eigen. Bezeichnend hierfür sind vor allem die „spann'schen deurkens“, barock willkürlich gezeichnete Türumrahmungen im „spanischen“, d. h. südländischen Geschmack, wie sie u. a. der erste Hauptmeister des belgischen Barocks, *Jacques Francquart* (1577—1651), in seinem ‚Livre d'architecture‘ (1617) als vielbeachtete Vorbilder veröffentlichte. Sein Bau der Jesuitenkirche in Brüssel (1606—16) ist leider 1812 abgebrochen worden und nur in malerischen Abbildungen erhalten; so bleibt die Fassade der Augustinerkirche in Brüssel (jetzt Hauptpost) (1620—42) das erste Beispiel eines voll ausgebildeten Barocks (Fig. 48). Die Verhältnisse des Aufrisses werden hier wie in anderen belgischen Kirchen zum Teil dadurch bestimmt, daß das Ganze offenbar nur die Neugestaltung eines älteren gotischen Kirchenbaus ist; aber die Wirkung beruht auch vor allem auf der üppigen Kraft der Durchbildung im einzelnen, wie sie die Umrahmungen von Giebeln, Türen und Fenstern zeigen. Auch die Jesuitenkirche in Antwerpen (1614—21), ein Werk der dem Orden angehörigen Architekten *Peter Huijssens* und *Peter Aguillon,* ist in dem von Rubens einst mit 36 Gemälden verzierten Inneren 1718 durch Brand zerstört worden; die Fassade, durch seitliche Treppentürme in die Breite gezogen, trägt reiche Dekoration, kommt aber der Brüsseler Augustinerkirche an Klarheit und Kraft nicht gleich. Auch Brügge, Lüttich und Ypern besitzen in ihren Jesuitenkirchen stattliche Denkmäler des belgischen Barockstils.

Rubens, dessen Einfluß sicher auch bei der dekorativen Ausgestaltung der Antwerpener Jesuitenkirche in Frage kommt, hat beim Bau seines eigenen palastartigen Hauses namentlich durch ein triumphbogenartiges Gartentor, sowie durch ein noch heut unverändert erhaltenes Gartenhäuschen (Fig. 49) von seiner ganz malerischen, aber stets erfindungsreichen und wirkungsvollen Auffassung der Barockformen ein Zeugnis hinterlassen. Sein Schüler *Lucas Faid'herbe* (1617—97), ursprünglich Bildhauer, entwickelte diese Richtung weiter. Seine Jesuitenkirche zu Löwen (1650—66), wiederum auf der Grundlage eines romanischen Baues, ist ein glänzendes Werk; noch mächtiger wirkt die Beguinenkirche in Brüssel (1657—76), sowohl durch die reiche Behandlung des Innern wie durch die Fassade (Fig. 50), welche das Nebeneinander der drei Kirchenschiffe nicht verschleiert, sondern in einer sehr lebendigen, malerisch bewegten Komposition zum Ausdruck bringt. Auch in einigen Grundrißanlagen, die Zentral- und Langhaus in organischer Art miteinander zu vereinigen suchen — während ein älterer Bau, die Abteikirche St. Peter zu Gent, dies durch einfache Aneinanderreihung angestrebt hatte — erweist sich Faid'herbe als origineller und gedankenreicher Künstler; es sind dies die Kirche Notre Dame d'Hanswyk (1663—78) zu Mecheln und die Abteikirche von Averbode (1664—70). Überall zeigt sich in seinem Schaffen neben der Begeisterung für die neue Kunst doch auch das Bestreben, die alten nationalen Grundlagen der nordischen Architektur zu wahren. Und dieser nationale Charakter blieb dem belgischen Barock eigen, ungeachtet der rein italienisierenden Richtung, wie sie namentlich in den Bauten des *Wenceslav Coeberger* (1560—1630) (Notre Dame zu Montaigu 1609—11) und des *Jan van Xanten* (Giovanni Vasanzio) hervortritt. Auch die Profanarchitektur der Zeit hält fest an der Tradition des schlanken gotischen Giebelhauses, das nur, oft mit reichster malerischer Wirkung, zu barocken Formen

umgestaltet wird. Die Zunfthäuser, wie sie namentlich den Markt von Brüssel umgeben (seit 1695), liefern die lehrreichsten Beispiele für die Keckheit und Frische, mit welcher die belgischen Architekten auch innerhalb dieser Grenzen den Barockstil zu handhaben wissen.

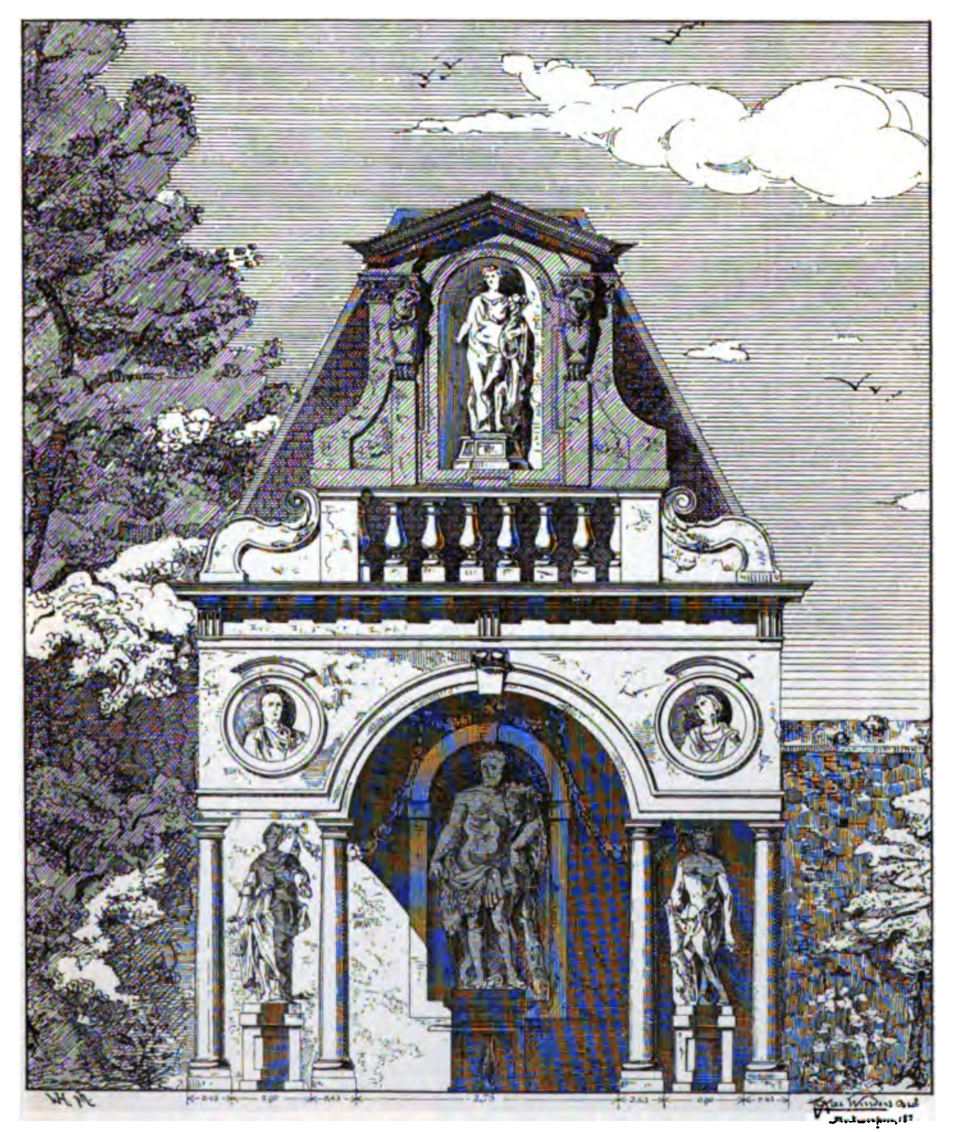


Fig. 49 Rubens' Gartenhaus in Antwerpen

Andersartig und beschränkter waren die Aufgaben der Baukunst in Holland[1]), und von vornherein ganz andersartig war auch die Gesinnung, mit welcher man an ihre Lösung herantrat. Das Streben nach künstlerischer Einwirkung auf die Sinne und auf die Phantasie blieb in der kirchlichen Kunst durch die strenge

[1]) *A. Galland,* Geschichte der holländ. Baukunst u. Bildnerei. Frankfurt a. M. 1890.

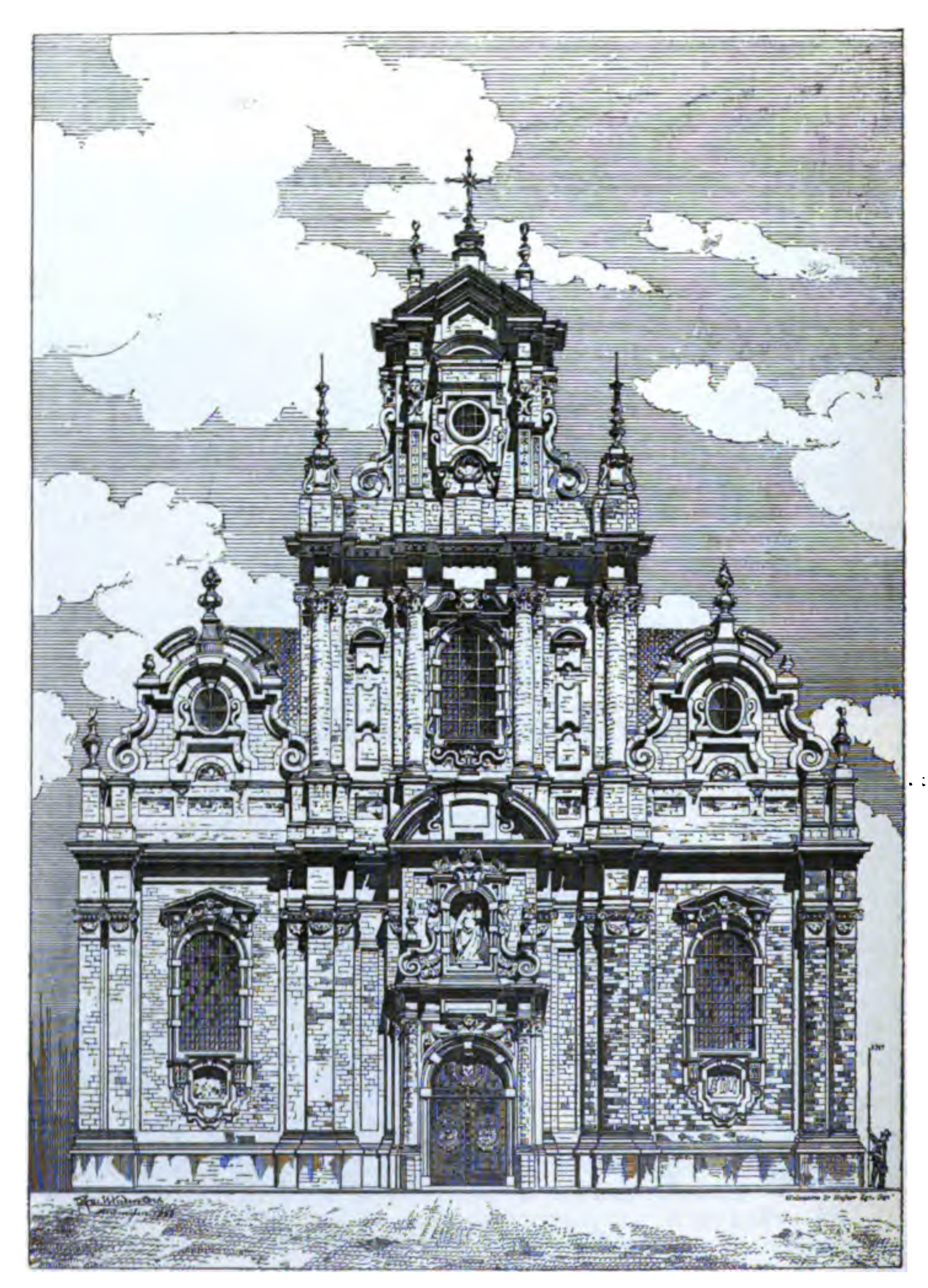


Fig. 50 Fassade der Beguinenkirche zu Brüssel

Einfachheit des Gottesdienstes ausgeschlossen, ein Bedürfnis zu größeren Neubauten war überhaupt nur in beschränktem Maße vorhanden. Im Profanbau aber herrschte bis weit ins 17. Jahrhundert hinein die von *Hendrik de Keyser* und



Fig. 51 Bürgersaal im Rathause zu Antwerpen

seinen Nachfolgern entwickelte eigenartige holländische Renaissance, dekorativ reizvoll in ihrer Mischung von Haustein und Ziegelbau, aber ohne durchgreifende architektonische Gestaltungskraft. Einen Umschwung brachte erst der Bau des Amsterdamer Rathauses (seit 1648) durch *Jakob van Kampen* (gest. 1657): er führt mit sicherer Klarheit die holländische Architektur in die Bahnen des palladianischen Klassizismus. Schon in einem früheren Werke, dem Hause des Bal-

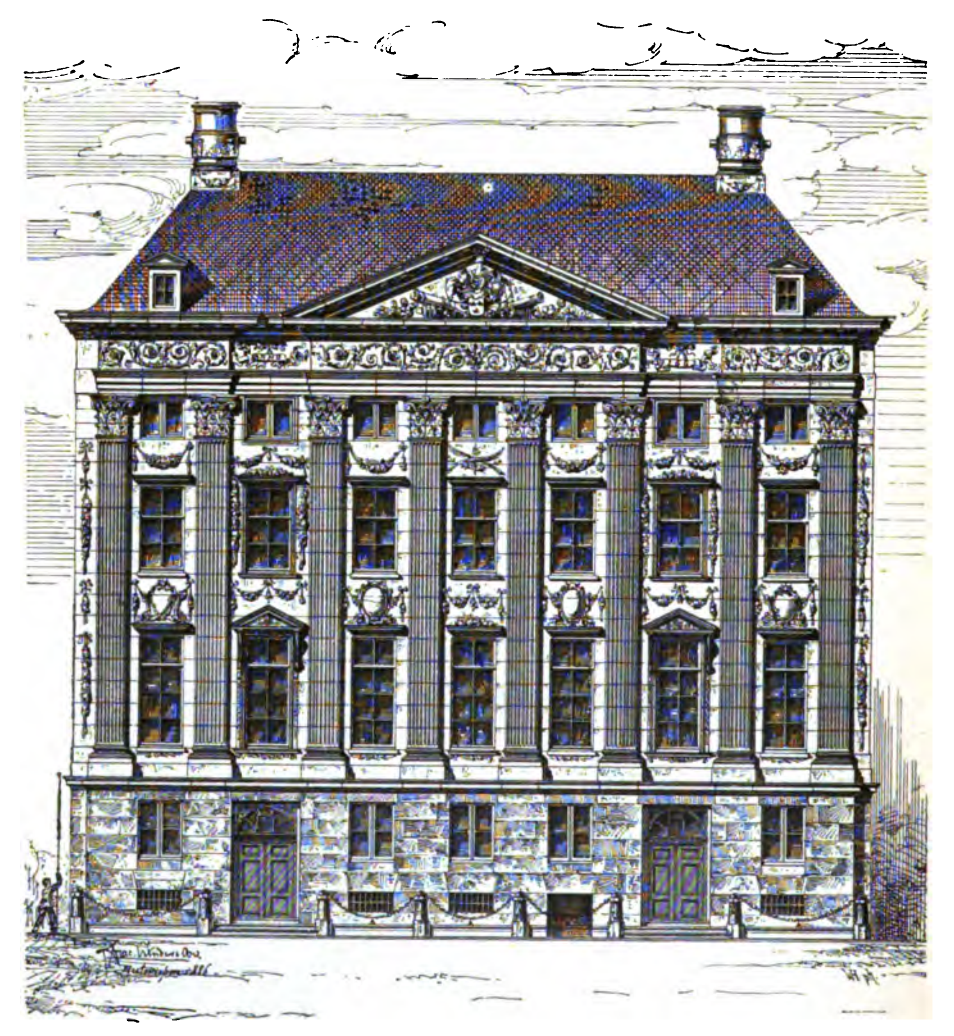


Fig. 52 Trippenhuis zu Amsterdam

thasar Kaymann in Amsterdam, hatte Kampen seine Hinneigung zu jener vornehmen, alles bloß zierende Detail verschmähenden Einfachheit bekundet, wie sie die Bauten des Vicentiner Meisters predigen. In dem schon durch seine räumlichen Dimensionen imposanten Rathause tritt die architektonisch ruhige Gestaltung der Massen mit solcher Vollendung auf, daß dieser Bau für alle nachfolgenden Jahrzehnte vorbildlich wirkte. Am Äußeren wie im Inneren herrscht eine schlichte Pilastergliederung; Ornament und Bildwerk — von dem Bildhauer

Artus Quellinus mit großer Feinheit ausgeführt — ordnen sich streng dem architektonischen Aufbau unter. Die innere Raumdisposition, namentlich in dem durch zwei Stockwerke gehenden Bürgersaal (Fig. 51), ist ebenso einfach wie großartig; die über einem Sockelgeschoß aufgebaute, in zwei ganz gleiche Pilasterordnungen disponierte Fassade kann allerdings eine gewisse Eintönigkeit nicht verleugnen, und die Verwendung des Giebelmotivs über dem Mittelrisalit bleibt äußerlich und gezwungen. Aber die Bestimmung als Mittelpunkt einer vielverzweigten demokratischen Gemeindeverwaltung ist dem Gebäude mit jener einfachen Selbstverständlichkeit aufgeprägt, die nur ein Schaffen ganz aus nationalem Geiste heraus verleiht. Neben Kampen tritt *Pieter Post* (1608—69) durch sein Rathaus zu Maestrich (1652), das Mauritshuis und das Huis ten Bosch im Haag als tüchtiger Meister hervor. Für die bürgerliche Baukunst der Epoche aber war namentlich auch durch seine literarischen Publikationen *Philip Vingboons* (1608—75) besonders maßgebend, dessen stattlichster Bau das Trippenhuis zu Amsterdam (1662) ist (Fig. 52). Es zeigt dieselben Vorzüge und dieselben Mängel wie das Rathaus von Amsterdam: anspruchslose Unterordnung der Dekoration unter die architektonische Gliederung, aber auch eine ausgesprochene Nüchternheit und Leere; charakteristisch ist hier wie dort das Fehlen eines Haupteingangs, für den das starre Schema der klassizistischen Pilasterordnung keinen Raum ließ.

Nur hervorragendere öffentliche Gebäude treiben überhaupt solchen architektonischen Luxus; die meisten, auch die reicheren Wohnhäuser, begnügen sich mit dem malerischen Kontrast des hellen Hausteins, aus dem allenfalls Friese, Architrave und Sockel gearbeitet sind, zu dem dunkelbraunen Ziegelmaterial der Wände. Und auf dieser schlicht bürgerlichen Wohnhausarchitektur im Verein mit den stillen, von Kanälen und Baumreihen durchzogenen „Grachten" beruht in erster Linie der künstlerische Reiz der holländischen Städtebilder auch im Barockzeitalter.

Frankreich [1])

Die politische Scheidung, welche als eine Folge der religiösen Kämpfe die Niederlande auseinanderriß, trat in Frankreich nicht ein, da hier schon früh die Macht des absoluten Königtums zur Entwicklung gekommen war und das von Franz I. mächtig angeregte Nationalgefühl Katholiken wie Hugenotten gleichmäßig beherrschte. Hatten doch letztere zeitweise in dem König Heinrich IV. selbst einen Anhänger. Die römische Kurie war klug genug, unter solchen Umständen ihre Ansprüche auf Alleinherrschaft vorläufig zurückzudrängen, und jesuitische Schriftsteller, Lehrer und Prediger arbeiteten hier wie in kaum einem anderen Lande selbst mit an der Entwicklung des Volksgeistes. Das Edikt von Nantes (1598) konstituierte zwar den Katholizismus als Staatsreligion, wahrte aber auch dem Protestantismus das Recht einer anerkannten Glaubensgemeinschaft; die Konfession sollte auf die bürgerliche Stellung ihrer Bekenner ohne Einfluß bleiben. So finden wir gerade unter den führenden Meistern der französischen Architektur die Hugenotten stark vertreten; in der Verherrlichung der Königsmacht, in dem Herausarbeiten des nationalen Gedankens fanden die verschiedenen geistigen Richtungen ein gemeinsames Ziel.

Deshalb tritt auch der Grundzug des italienischen Barocks, der Ausdruck verhaltener Leidenschaft des Empfindens, in der französischen Architektur weniger

---

1) *H. v. Geymüller,* Die Baukunst der Renaissance in Frankreich (Handb. d. Architektur II, 6). Stuttgart 1898 ff. — *C. Gurlitt,* Die Baukunst Frankreichs. (Lichtdrucke.) Dresden.

hervor und ein so scharfer Gegensatz der Auffassungs- und Gefühlsweise, wie er etwa die belgische und holländische Bauweise charakterisiert, macht sich hier nirgends geltend. Allerdings hat vorübergehend auch in der französischen Baukunst der Geist der jesuitischen Gegenreformation Wurzel geschlagen und einen engen Anschluß an die Formen des römischen Barocks herbeigeführt. Die Regentschaft der Maria von Medici brachte naturgemäß das italienische Element auch in der Architektur in den Vordergrund. In dem für sie errichteten Palais Luxembourg lehnte sich *Salomon Debrosse* († 1626) an Ammanatis Hofarchitektur des Palazzo Pitti in Florenz an, ohne aber in der Grundrißbildung das auf alter Tradition beruhende nationale Programm aufzugeben (Fig. 53). So gliedert sich der Baukörper in vier durch einen Mitteltrakt verbundene Eckpavillons mit einem weiten, von niedrigen Flügelbauten umschlossenen Ehrenhof. In seiner Fassade der gotischen Kirche St. Gervais lieferte er das Musterbild eines Aufbaus in den Formen der drei klassischen Säulenordnungen nach der Regel der italienischen Spätrenaissance — voll Geschmack und architektonischer Einsicht, aber auch nicht ohne Kälte und Mangel an lebendigem Detail. Debrosse steht auf der Grenzscheide der Zeiten; alle guten Eigenschaften der französischen Renaissancearchitektur, ihre feine, auf Ernst und Schärfe des Denkens begründete Kompositionskunst, vererbt er auf die neue Generation; er besitzt aber auch schon etwas von jenem „grand style", der sich als Ausdruck des Zeitalters Ludwigs XIV. entwickelt. Nicht in der Entfaltung wuchtiger Massenwirkungen, wie das italienische Barock, vielmehr in dem „königlichen Maßstab" der Verhältnisse und dem männlich ernsten Charakter der Komposition suchen die französischen Architekten des 17. Jahrhunderts das Endziel ihres Schaffens. Deshalb hat die Antike, der sie sich im Hinblick auf die zahlreichen römischen Denkmäler auf französischem Boden auch national verwandt fühlten, für sie ständig eine höhere Bedeutung gehabt als für irgend ein anderes Volk. Das — nur noch in der Zeichnung erhaltene — Bethaus der Hugenotten zu Charenton entwarf Debrosse genau nach den Vorschriften Vitruvs für die antike Basilika. Seine Schüler und Nachfolger *Clément Métezeau* (1581—1652) und *Jacques Lemercier* (1585—1654) folgten im wesentlichen seiner Richtung. Lemercier, der Hauptarchitekt des Kardinals Richelieu[1]), baute für diesen (seit 1629) die Sorbonne, die Pariser Universität, deren künstlerisch bedeutendster Teil die Kirche ist (Fig. 54). Dem Grundplane nach ein Mittelding zwischen Zentral- und Langhausbau, weiß sie namentlich in der äußeren Erscheinung beide Formen mit klarer, einfacher Bestimmtheit zur Geltung und durch

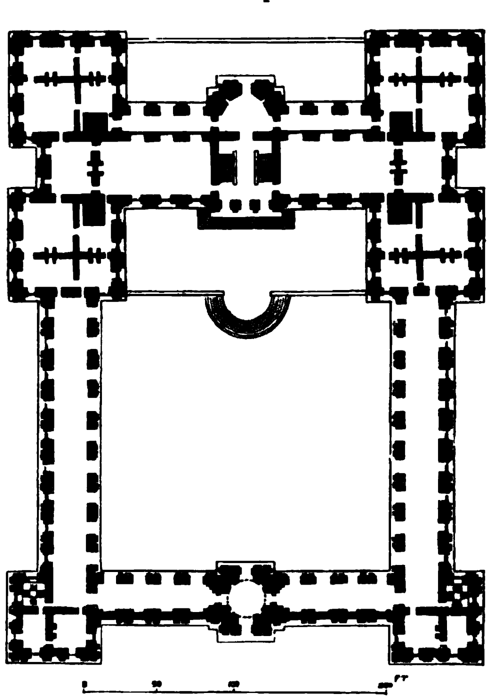


Fig. 53 Grundriss des Palais Luxembourg in Paris

[1]) *H. Lemonnier*, L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin. Paris 1893.

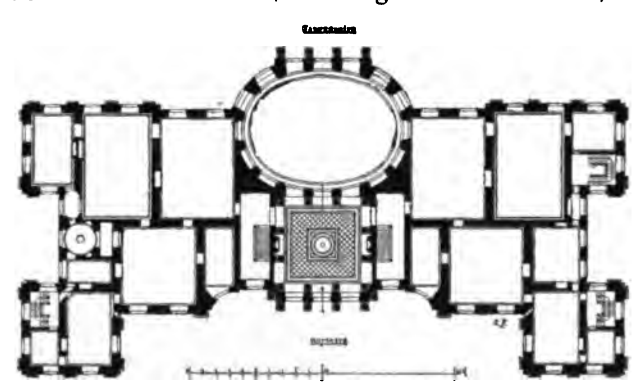


Fig. 54 Kirche der Sorbonne zu Paris

eine zierlich aufgebaute Halbkreiskuppel glücklich zum Abschluß zu bringen; allerdings griff Lemercier um der größeren Höhenwirkung willen zu dem Auskunftsmittel, die innere Kuppelschale nebst Laterne durch eine äußere aus Holz konstruierte mit einer zweiten Laterne vollständig zu überbauen. In der Fassade,

die sich im allgemeinen dem römischen Schema anschließt, bricht doch das Vorbild der antiken Tempelfront durch, das eine zweite vor das Nordende der Querachse gelegte Säulenhalle vollständig beherrscht. Dieser und andere Kirchenbauten *Lemerciers* (Prêtres de l'Oratoire und St. Roch zu Paris, beide erst im 18. Jahrhundert vollendet) stehen jedenfalls in einem merkbaren Gegensatz zu den rein italienisierenden Anlagen, wie sie namentlich die Jesuiten (St. Paul et Louis zu Paris) durch ihre Ordensarchitekten errichten ließen.

Doch überhaupt nicht im Kirchen-, sondern im Profanbau spricht sich der national französische Geist des Zeitalters am ungezwungensten aus. Seine eigenste Schöpfung ist, ein charakteristischer Gegensatz zu dem italienischen Palazzo, das „Hotel", das weitläufige und bequeme städtische Wohnhaus des Adels und der neuaufkommenden Gesellschaftsklasse der reichen Industriellen und Geldmänner. Diese Wendung hängt aufs engste mit den politischen Geschicken Frankreichs zusammen, dessen große Staatsmänner, die Kardinäle Richelieu und Mazarin, in diesen Jahrzehnten durch Niederwerfung des Adels die Alleinmacht des Königtums fest begründeten und das gesellschaftliche und politische Leben des Landes in der Hauptstadt Paris konzentrierten. Es begann die Weltherrschaft des französischen „Salons" auf dem Felde der Bildung und des Geschmacks. Und so entstand aus der Urform des altfranzösischen „Chateau" mit seinem System von „Corps de Logis", aber in strengster Verfolgung des Prinzips der Wohnlichkeit und der Rücksicht auf die Bedürfnisse des geselligen Verkehrs das Pariser Hotel, wie es zuerst, angeblich nach ihren eigenen Weisungen, sich die geistreiche Marquise Rambouillet bauen ließ. Ein von Seitenflügeln umgebener, nach vorn durch eine Mauer geschlossener Hof trennt es meist von der Straße; daraus schon ergibt sich für die Fassade eine prunkvolle Gestaltung als überflüssig, nur die rückseitige, dem Garten zugewandte Front, dem Besitzer und seinen Gästen allein sichtbar, ist meist reicher ausgestattet. Die Rücksicht auf das persönliche Behagen überwog auch bei der Anordnung der Innenräume: auf bequeme Verbindung derselben, auf Beschränkung der Dimensionen im Interesse der Heizbarkeit, praktische Trennung der Wirtschafts- und Repräsentationsräume wurde das größte Gewicht gelegt.


Fig. 55 Grundriss des Schlosses Vaux-le-Vicomte

An der Ausbildung dieses neuen Typus sind alle hervorragenden Architekten der Zeit beteiligt, *Lemercier* u. a. durch das anmutige Hotel de Liancourt (in den Stichen *Jean Marots* erhalten); ihre Höhe erreicht sie aber erst durch die Meister der Epoche Mazarins und der Jugendzeit Ludwigs XIV., *Levau, Lemuet* und *Mansart. Louis Levau* (1612—70) brach zuerst bei dem Schlosse Vaux-le-Vicomte bei Melun, für den großen Finanzmann Nicolas Foucquet erbaut, mit der alten Überlieferung, wie sie noch Debrosses Palais de Luxembourg u. a. festgehalten hatte. Der Grundriß (Fig. 55) zeigt eine geschlossene Anlage mit sinnreich kombinierten, untereinander bequem verbundenen Räumen; die Mitte bildet ein architektonisch streng durchgebildetes Vestibül, das unmittel-

bar zu dem großen ovalen Hauptsaal („Salon à l'italienne") führt; die Treppen sind, um nicht zu stören, zur Seite verlegt und in bescheidenen Dimensionen gehalten. In Paris gehören ihm u. a. die Hotels Henselin, Lejeune (jetzt abgebrochen) und Lambert de Thorigny, letzteres durch die zierliche Archi-

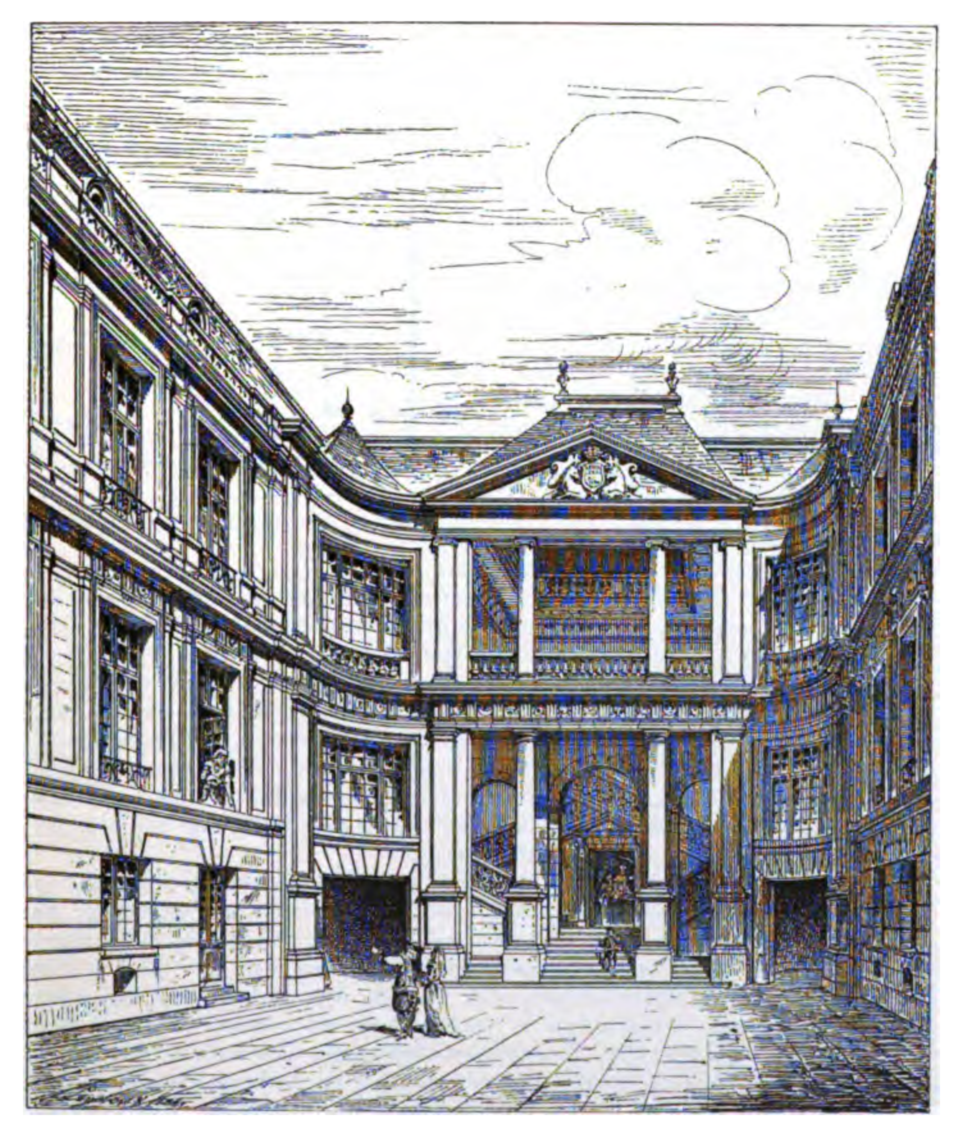


Fig. 56 Hofansicht des Hotels Lambert de Thorigny

tektur der Treppenanlage an der rückwärtigen Hofseite (Fig. 56) und durch die prächtige innere Ausstattung (von *Lesueur* und *Lebrun*) besonders berühmt. *Pierre Lemuet* (1591—1669), der in einem theoretischen Werk die neue Manier des Privatbaues zuerst literarisch fixierte, schuf 1633—40 das Hotel Tubeuf-Mazarin (jetzt Bibliothèque nationale und daher vielfach umgeändert) und nach 1650 das

Hotel Chevreuse, das den neuen Typus der Anlage bereits vollkommen durchgebildet zeigt (Fig. 57). Aber seine klassische Vollendung erreichte dieser zuerst durch *François Mansart* (1598—1666), der zu der geschickten Anordnung des Grundrisses größere architektonische Kraft bei der Gestaltung des Außenbaues hinzufügte. Durch ihn ist die alte französische Form des hohen Walmdaches über jedem einzelnen Gebäudeteil, mit ragenden Schornsteinen und vorspringenden Giebelfenstern („Mansarden") in der Baukunst heimisch gemacht worden. Der dadurch hervorgerufene bewegte Umriß der Dachpartien bedingte eine desto ruhigere und schlichtere Gestaltung der Wandgliederung; Mansart verschmäht für diese alle Mitwirkung der Skulptur und geht stets mit feinem Sinn auf die antiken Ordnungen einerseits, auf die anmutigen Schöpfungen der französischen Renaissancemeister anderseits zurück. So war sein Schaffen, getragen von der unbeugsamen Überzeugung eines eigenartigen und selbstbewußten Künstlers, das stärkste Bollwerk gegen das Aufkommen des Barocks in Frankreich. Nächst einem unvollendet gebliebenen Anbau an das Schloß zu Blois knüpfte sein Ruhm sich zunächst an den Bau des Schlosses Maisons-sur-Seine bei St. Germain-en-Laye (Fig. 58), ein Muster vornehm-zierlicher Gestaltung eines Landsitzes, das Äußere einfach und edel, die Innenräume geschickt angeordnet und mit geschmackvollem Reichtum ausgestattet. An seinen Privatbauten in Paris (Hotel de la Villière, jetzt Banque nationale, 1635, Hotel Jars, um 1650, u. a.) verzichtet Mansart auf durchgehende Pilaster- und Säulenordnungen für das Äußere, gliedert die Mauerflächen meist durch einfache Umrahmungen und legt den Hauptwert auf möglichst zweckentsprechende Gestaltung des Grundrisses und der Innenräume. Alle ausdrucksvolleren Formen der Architektur, Säulen, Giebel, verkröpfte Gebälke, und allen skulpturalen Schmuck sparte diese Baukunst mit weiser Mäßigung für ihre Aufgaben monumentaler Art, Paläste und Kirchen.

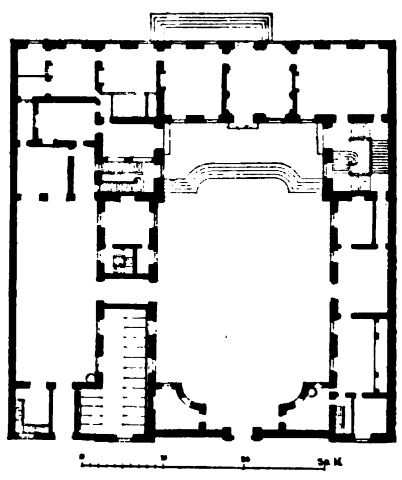
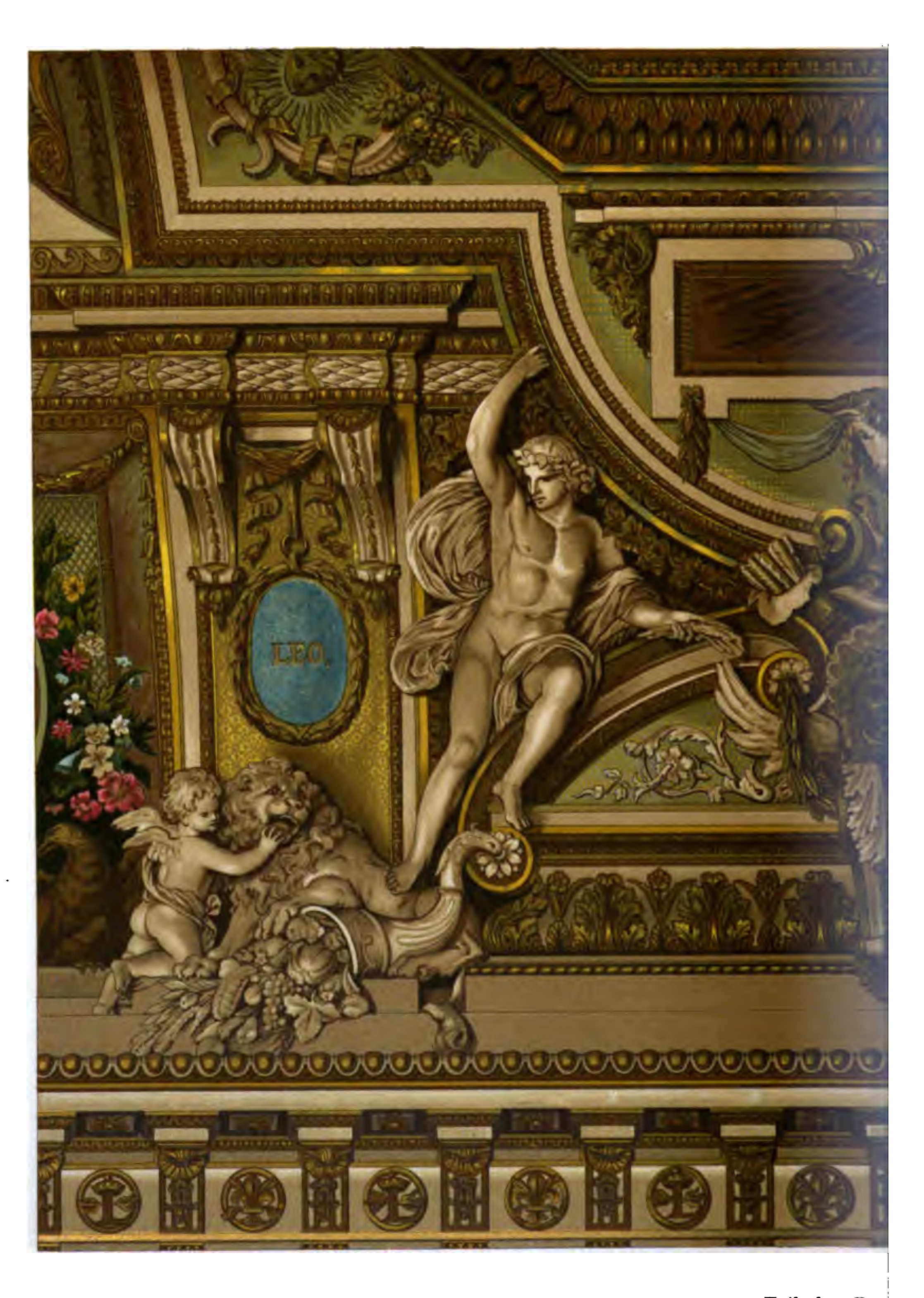


Fig. 57 Grundriss des Hotels Chevreuse

Eine der bedeutendsten dieser Aufgaben war der Weiterbau des Louvre in Paris, dessen Quadrat Ludwig XIII. auf das Vierfache zu vergrößern beschloß.[1]) *Lemercier* fügte (seit 1624) an den damaligen Westflügel den schönen Pavillon d'Horloge und verlängerte darüber hinaus den Bau bis zur Mitte der Nordseite, in der Hofarchitektur sich eng an den vorhandenen Bau Pierre Lescots anschließend; *Levau* setzte in Gemeinschaft mit seinem Schüler *François Dorbay* seit 1660 den Bau fort. Derselbe Architekt nahm aber auch — seit 1660 — den Bau der Tuilerien wieder auf und begann im Auftrage des Königs den Umbau des Schlosses zu Versailles[2]), das 1624 für Ludwig XIII. begonnen und 1627 erweitert worden war. Jetzt galt es eine abermalige Erweiterung, wie sie den gesteigerten Anforderungen der königlichen Repräsentation entsprach (Fig. 59). Vor den älteren, von den drei Gebäudeflügeln umschlossenen Hof (cour de marbre) wurde ein zweiter, größerer gelegt (cour royale) und durch Verlängerung der Flügelbauten mit dem ehemaligen Wirtschaftshof vereinigt, der nach

[1]) *A. Babeau*, Le Louvre et son histoire. Paris 1895.

[2]) *P. de Nolhac*, Histoire du Chateau de Versailles. Paris 1899.



Teil der De
in der Apollong
von Char



A. GATTERNICHT STUTTGART LITH.

.ekoration
des Louvre
ebrun

dem Umbau der ihn seitlich einschließenden ehemaligen Stallgebäude eine riesige Cour d'honneur bildet; zugleich wurde der Kern des Schloßbaus nach außen hin mit neuen Fluchten umzogen, so daß eine auf das Vierfache des alten Umfangs gesteigerte riesenhafte Anlage entstand. Architektonisches Verdienst konnte dabei nur durch die geschickte Massengruppierung erhofft werden, wie sie in der Tat wenigstens die ältere Ansicht der Gartenfront des Schlosses (von 1674) zeigt (Fig. 60); spätere Umbauten haben den Eindruck der Eintönigkeit gesteigert.

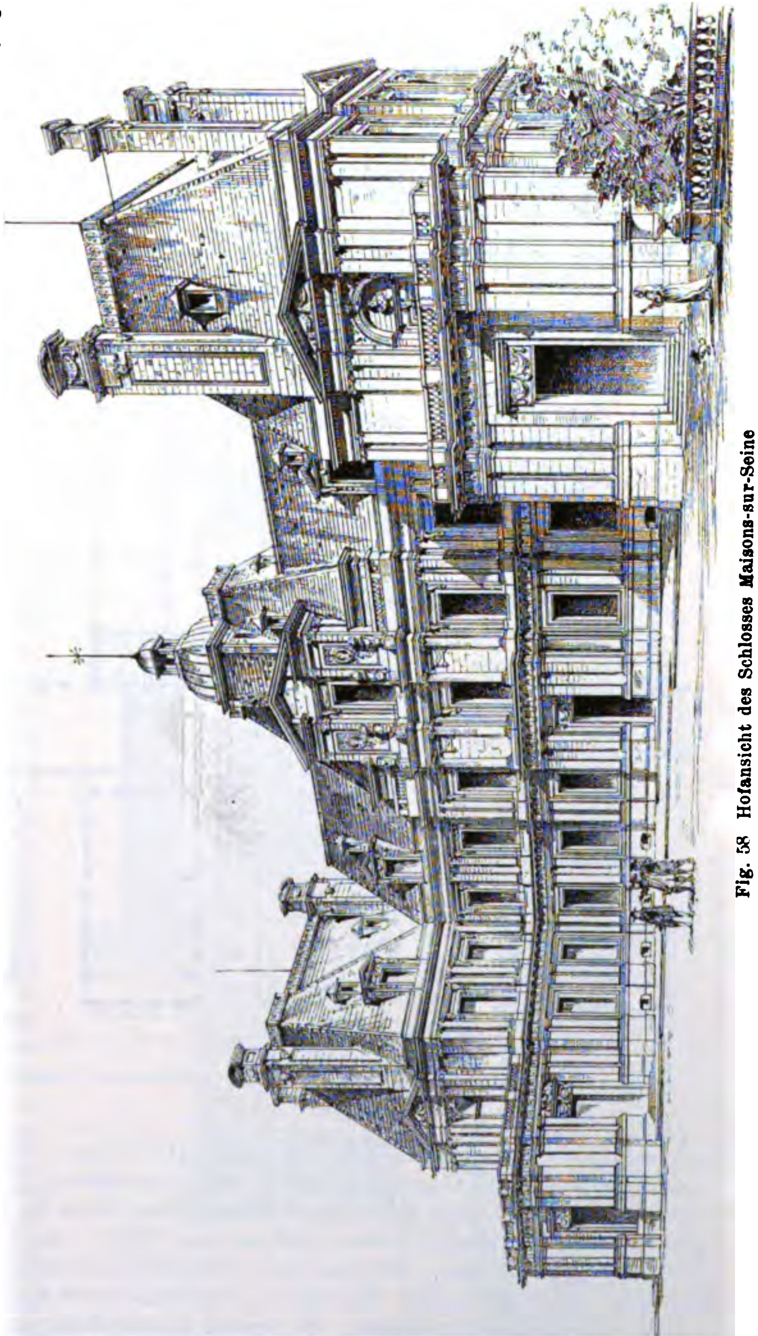


Fig. 58 Hofansicht des Schlosses Maisons-sur-Seine

Aufgaben der kirchlichen Baukunst im größeren Stil zu lösen, bot die Zeit ihren Künstlern seltener Gelegenheit. *Fr. Mansart* versuchte 1632 bis 1634 in der kleinen Kirche der Dames de Sainte-Marie einen Zentralbau aus dem Kreise heraus zu konstruieren; eine Verbindung von Kirche und Palast im Sinne von S. Agnese zu Rom schuf *Levau* 1660 bis 1662 im Collège Mazarin (heut Institut de France). Das Hauptwerk wurde der Bau der Abtei Val de Grace, seit 1645 nach Plänen *Fr. Mansarts* von *Lemercier*, später von *Lemuet* u. a. fortgeführt. Die Kirche, der architektonisch

bedeutendste Teil der Anlage (Fig. 61), erhebt sich in der Achse eines Ehrenhofes, mit stattlicher, durch eine antike Säulenvorhalle ausgezeichneter Fassade. Der Grundriß schließt sich in freier Form an den des römischen Gesù an, doch mit weit stärkerer Betonung der Kuppel, die sich mit doppelter Haube auf dem allzuschwer gebildeten Tambour als Abschluß des Langhauses erhebt.

Unerschüttert hatte ein halbes Jahrhundert lang die nationale Eigenart der französischen Baukunst in ihrer klassizistischen Einfachheit, Klarheit und Kühle bestanden; da brachte das Zusammenwirken eines temperamentvollen Künstlers

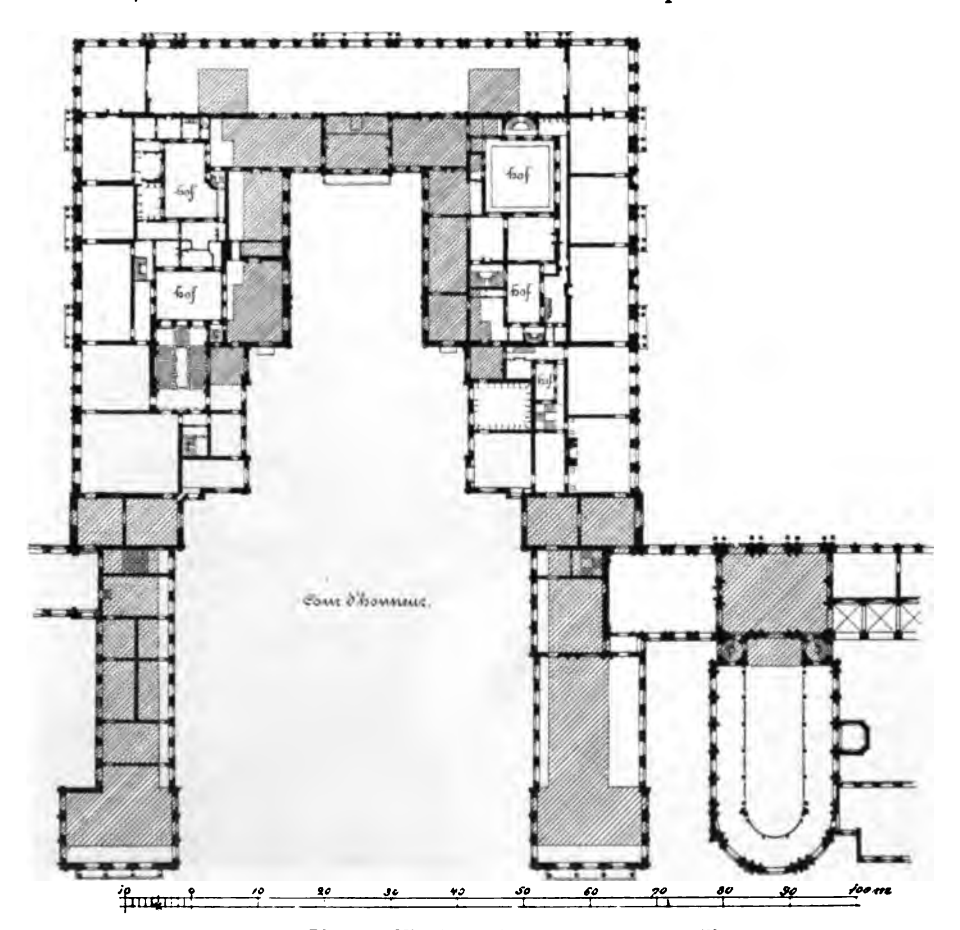


Fig. 59 Plan des Mittelbaus des Schlosses zu Versailles

mit dem persönlichen Geschmack des jungen Herrschers, Ludwigs XIV., der 1661 selbst die Zügel der Regierung ergriff, einen Umschwung.[1]) Der Maler *Charles Lebrun* (1619—90), der in Italien die Kunst des Pietro da Cortona in sich aufgenommen hatte, wurde — seit 1646 in Paris tätig — der Lieblingskünstler des prachtliebenden Königs. Mit ihm, seit 1660 Leiter der königlichen Bauten, zog der Geist des italienischen Barocks in die französische Kunst ein, und bei der ersten großen Aufgabe stießen die beiden Kunstrichtungen in hartem Kampfe

1) *A. Maquet,* Paris sous Louis XIV. Paris 1883.

aufeinander. 1665 wurde ein Wettbewerb um den Ausbau der äußeren (Ost-) Fassade des Louvre ausgeschrieben. Die Entwürfe *Levaus, Fr. Mansarts, Lemerciers* u. a. fanden nicht den Beifall des Königs, man berief *Bernini,* den großen römischen Meister, nach Paris. Er kam, mit fürstlichen Ehren empfangen, und schuf, getreu seiner ganzen künstlerischen Anschauungsweise, einen Plan, der den gesamten bisherigen Louvrebau verwarf und daraus einen imposanten italienischen Barockpalast machen wollte: mit Rundbogenarkaden zwischen einer mächtigen korinthischen Halbsäulenstellung im Inneren des Hofes, der durch vierarmige Treppenanlagen in den inneren Winkeln eine kreuzförmige Gestalt erhalten hätte; nach außen, gegen Westen und Osten hin, sollten durch Zwischenflügel verbundene Fassadenbauten sich anschließen, deren Durchbildung (Fig. 62) streng im Geist der römischen Barockbauten des Meisters mit einer einheitlich durchgeführten Halbsäulenordnung über schlicht gequadertem Sockel gedacht war. Dieser Plan, der im ganzen wie in allen Einzelheiten dem nationalen Empfinden der Franzosen widersprach, wurde allerseits abgelehnt, und Bernini mußte unverrichteter Sache nach Rom zurückkehren. Dagegen trat nun ein Entwurf siegreich hervor, den *Claude Perrault* (1613—88),

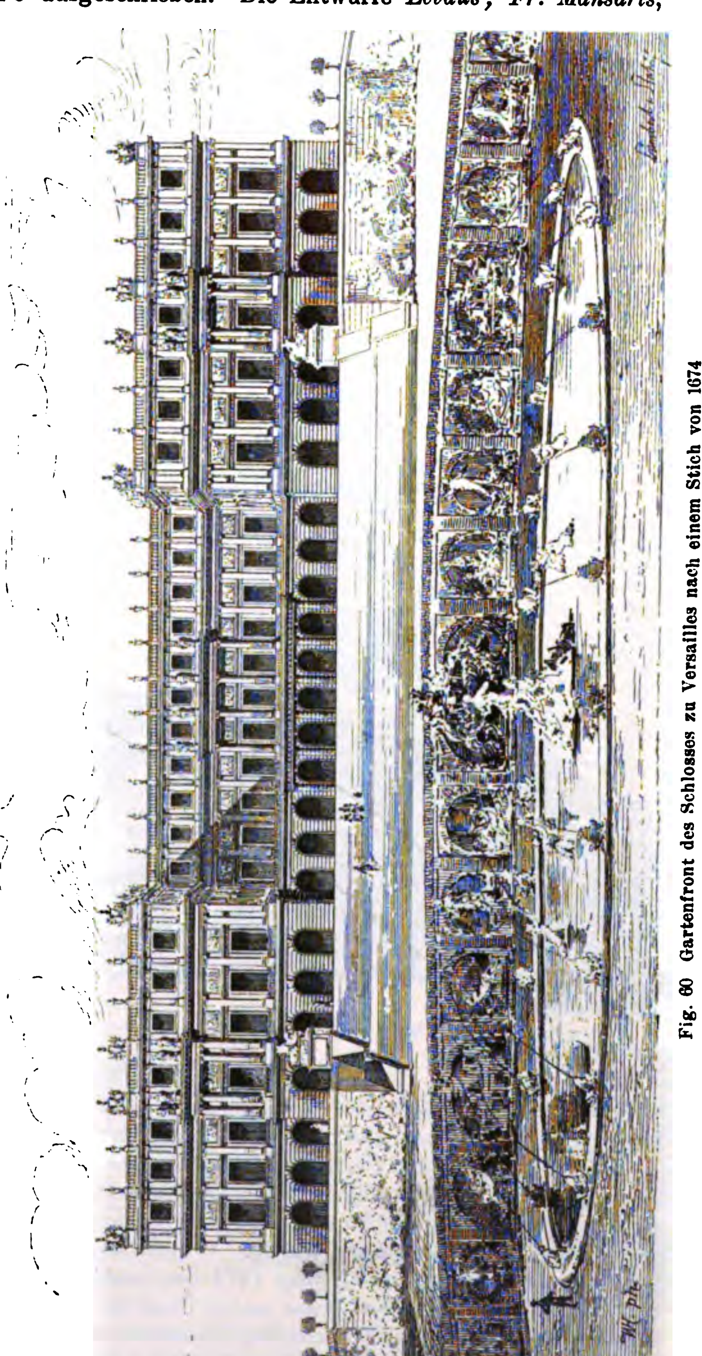


Fig. 60 Gartenfront des Schlosses zu Versailles nach einem Stich von 1674

ein gelehrter Arzt, geschaffen hatte (Fig. 63), und der zur Ausführung gelangte. Er behält den Grundgedanken Berninis bei: die Zusammenfassung der beiden oberen Geschosse durch eine Ordnung und den Abschluß durch eine ununterbrochene Attika, aber er trägt dem nationalen Empfinden Rechnung durch die Verwendung klassischer Motive: das Mittelrisalit bekrönt ein Tempelgiebel, und vor die ganze Front ist eine schöne Kolonnade gekuppelter korinthischer Säulen gelegt, hinter welcher die Rücklagen zwischen Mittel- und Eckrisaliten ursprünglich nur mit Statuennischen und Kartuschenfeldern belebt waren. Allerdings ist auch Perraults Fassade nur ein dekoratives Schaustück, sie überragt an Höhe den dahinterliegenden Gebäudetrakt, so daß sie vom Hofe aus gesehen als glatte Mauer darüber



Fig. 61 Längsschnitt durch die Kirche Val de Grace

emporsteigt, und ihre Breitenausdehnung ist so groß, daß dem Südflügel ein neuer, im gleichen System mit einer Pilasterordnung dekorierter Bauteil vorgelegt werden mußte. Doch entsprach Perraults Werk, dem er selbst keine andere gleich bedeutende Arbeit mehr nachfolgen ließ, dem nationalen Geschmack der Franzosen in so hohem Grade, daß es für die ganze nachfolgende Entwicklung ihrer Architektur von vorbildlicher Bedeutung wurde. Wesentlich unter dem Eindruck des Wettstreits um die Louvrefassade war 1671 die Académie royale de l'architecture gegründet worden, die unter ihrem ersten Direktor *François Blondel* (1618—86) ein Hauptstützpunkt der klassizistischen Bauweise wurde. Wie Perrault selbst den Vitruv übersetzt und erläutert hatte, so gab Blondel in seinem „Cours d'architecture“ eine Erneuerung und Vertiefung der Lehren des römischen Theoretikers. Von seinem eigenen Schaffen legt namentlich die gut disponierte, wenn auch

etwas nüchtern-akademische Porte St. Denis in Paris (Fig. 64) (1672) Zeugnis ab, so wie ihm wohl auch der ursprüngliche Entwurf zum Berliner Zeughaus zugeschrieben werden muß. Blondels Stellung in der Geschichte der Architektur beruht aber vor allem auf seinem Ansehen als Lehrer; durch ihn ist die Strenge und Einfachheit des Palladianischen Klassizismus dem nachfolgenden Geschlecht eingeimpft worden. *Pierre Bullet* (1639—1716), der Erbauer der Porte St. Michel (1674), der Hotels Crozat (1702) und Thiers (1707), des Schlößchens Issy (Fig. 65), *Pierre Cottart* († nach 1696) und *Libéral Bruant* († 1697) sind die Hauptmeister.

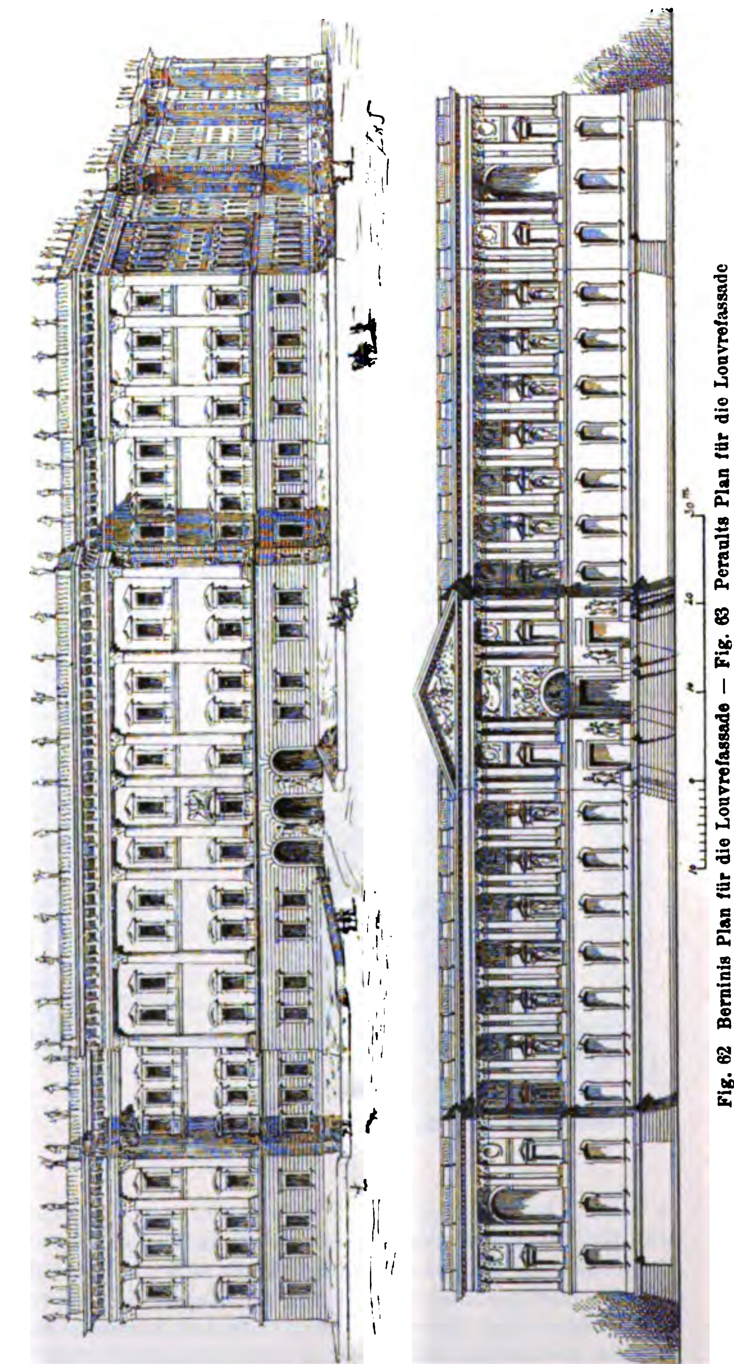


Fig. 62 Berninis Plan für die Louvrefassade — Fig. 63 Peraults Plan für die Louvrefassade

Aber die Vorliebe des Königs und des Hofes gehörte *Lebrun* [1]), und in seinen Werken prägt sich diese Epoche des französischen Geschmackes am glänzendsten aus. Seit 1662 etwa leitete er den Bau und vor allem die Innenausstattung des Schlosses zu Versailles, auch die durch Brand zerstörte Apollongalerie des Louvre errichtete er von neuem. Voll glänzenden Reichtums der Phantasie, wohlerfahren in der Sprache höfischen Prunks und mit sicherem Verständnis für die Wirkung der kostbarsten Stoffe und Techniken schuf er in Versailles jene Flucht von Prunkräumen, welche

[1]) *A. Genevay,* Le Style Louis XIV. Charles Le Brun. Paris 1886.

die Macht und den Glanz des „Sonnenkönigs" verherrlichen. Wohl erhebt er sich niemals ganz zu dem leidenschaftlichen Schwung und der geistvollen Unbekümmertheit der italienischen Dekoratoren vom Schlage eines Pietro da Cortona, Pozzo und Bibiena, aber was der französische Geist bei seiner angeborenen Neigung zu verstandesmäßiger Organisation an barocker Fülle und Mannigfaltigkeit der Erfindungen hervorzubringen vermochte, das prägt sich in Lebruns Raumgestaltungen am charakteristischsten aus (Fig. 66). Durch ihn wurde der Grund zu der Größe und Bedeutung des französischen Kunstgewerbes gelegt, wie

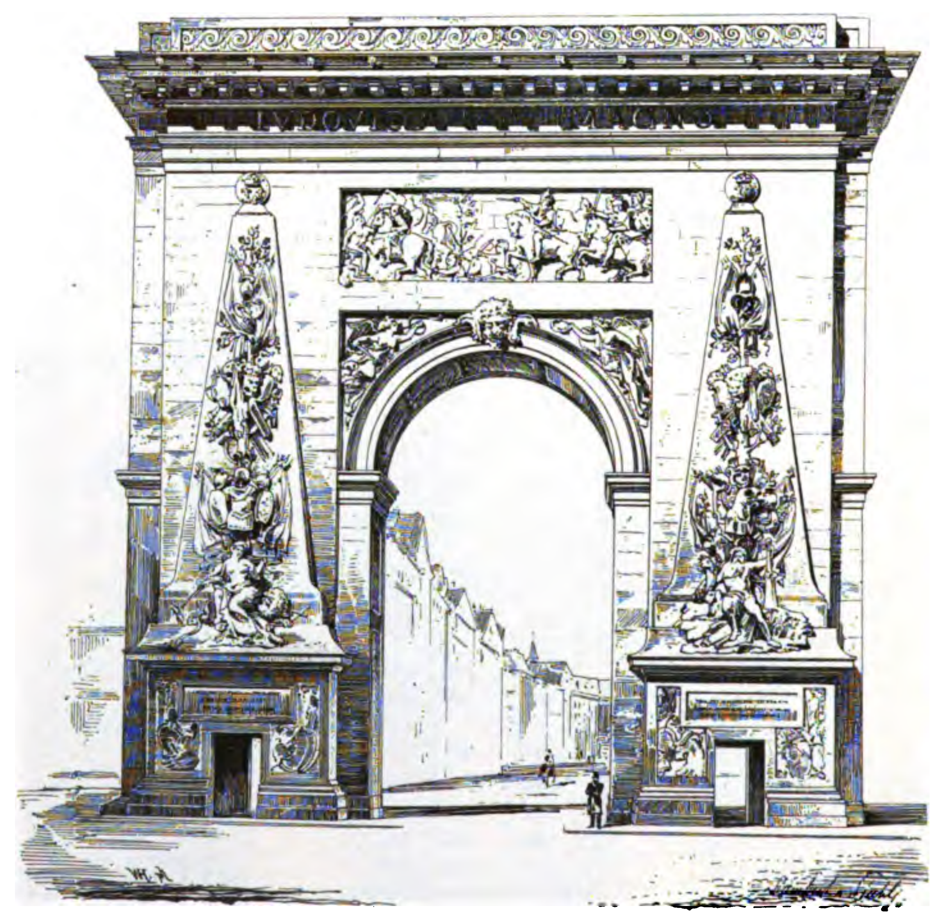


Fig. 64 Porte St. Denis in Paris

es in der Manufacture des Gobelins (1667 zur Manufacture royale des meubles erweitert) einen mit staatsmännischer Einsicht gepflegten Mittelpunkt besaß. Unter den Künstlern, welche in Lebruns Sinne teils als praktische Architekten, teils als Erfinder und Zeichner ihrer durch den Kupferstich vervielfältigten Entwürfe und Musterblätter den größten Einfluß auf die Zeitgenossen gewannen [1]), treten besonders die Brüder *Antoine* und *Jean Lepautre* († 1682), sowie *Daniel Marot* [2]) (1650—1712) und *Jean Bérain* [3]) (1638—1711) hervor.

1) *D. Guilmard,* Les maîtres ornemanistes. Paris 1880.
2) *P. Jessen,* Das Ornamentwerk des D. Marot, nachgebildet. Berlin 1892.
3) 100 Planches principales de l'Œuvre complet de Jean Bérain. Paris o. J.

In den letzten Regierungszeiten Ludwigs XIV. trat eine gewisse Abschwächung des Repräsentationsbedürfnisses ein; der König war alt und sehnte sich nach Ruhe; unter dem Einfluß der Frau von Maintenon wurde er religiösen Ideen zugänglich, am einst so lebenslustigen Hofe von Versailles begann ein ernsterer Ton zu herrschen. In der Architektur vertritt diese Epoche *Jules Hardouin-Mansart* (1648 bis 1708), der Lieblingskünstler Ludwigs nach dem Tode Lebruns. Er war ein Großneffe François Mansarts und ein Schüler der Akademie, aber seine Verbindung mit dem Hofe brachte es mit sich, daß er sich auch eng an die Weise Lebruns anschloß. So arbeitete er bei der Vollendung des Schlosses zu Versailles mit diesem Hand in Hand. Der Einbau der Galerie des glaces zwischen die Eckrisalite der Gartenfront (s. oben) ist sein Werk; ebenso führte er die langge-

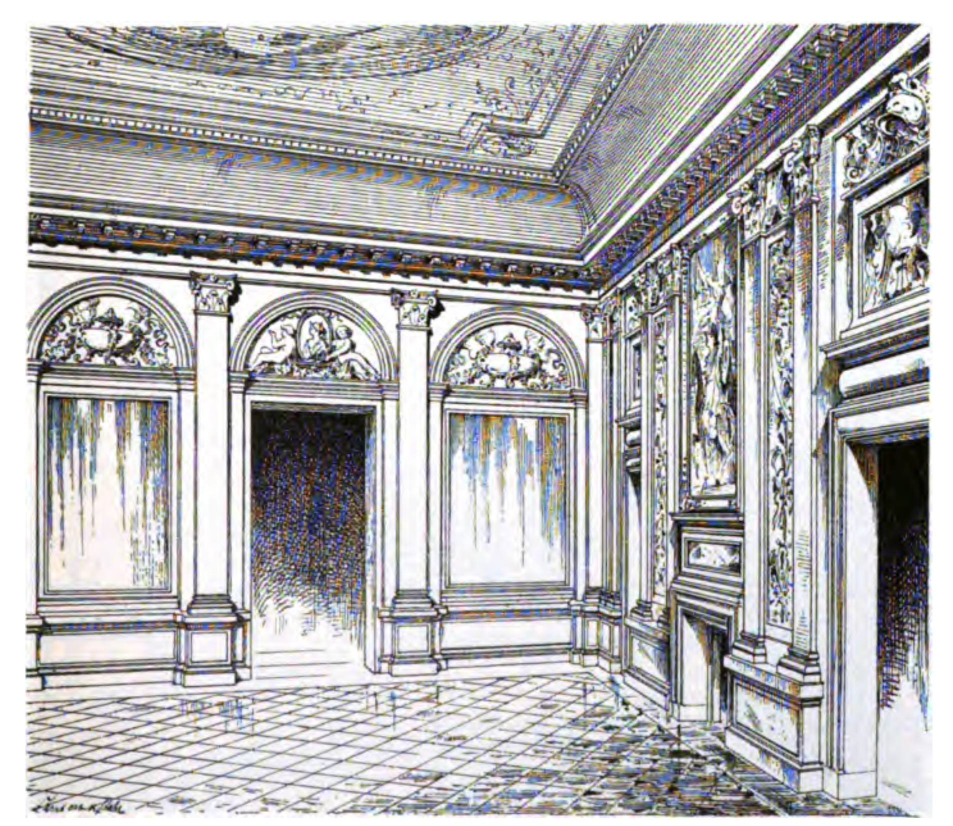


Fig. 65 Saal im Schloss Issy bei Paris

streckten Flügel seitlich vom Mittelbau des Schlosses auf, die den Eindruck der Fassade noch eintöniger gestalten, sowie die Orangerie südlich vom Schlosse (1685—86). Endlich gab er dem weiten Platz vor dem Schlosse durch Erbauung der königlichen Stallungen an den Ecken der strahlenförmig einlaufenden Zufahrtstraßen seinen architektonischen Abschluß. Ähnliche Aufgaben hatte er bei der Gestaltung zweier Pariser Plätze, der kreisrunden Place des Victoires (1685) und der Place de Louis le grand, des jetzigen Vendômeplatzes (1699), zu lösen. Überall zeigen seine Fassaden eine gewisse Leere und Mattheit; Größeres leistete er in der Innenarchitektur. Die Ausstattung der königlichen Ge-



Fig. 66 Spiegelgalerie im Schlosse zu Versailles

mächer zu Versailles weiß in trefflicher Weise die Fülle und Üppigkeit des barocken Ornaments mit strenger architektonischer Gliederung zu vereinen. Ansprechende Schöpfungen *Hardouin-Mansarts* waren die kleineren Bauten der Eremitage von Marly (in der Revolution zerstört) und des Grand Trianon im Park von Versailles, beide bestimmt, dem König ein zurückgezogeneres Leben

im kleineren Kreise zu ermöglichen. Am bedeutendsten aber erscheint er in der Schloßkapelle (1699—1710), die sich an den Nordflügel des Schlosses anlehnt und mit ihrem hochragenden Dache angenehm die langen Horizontalen der

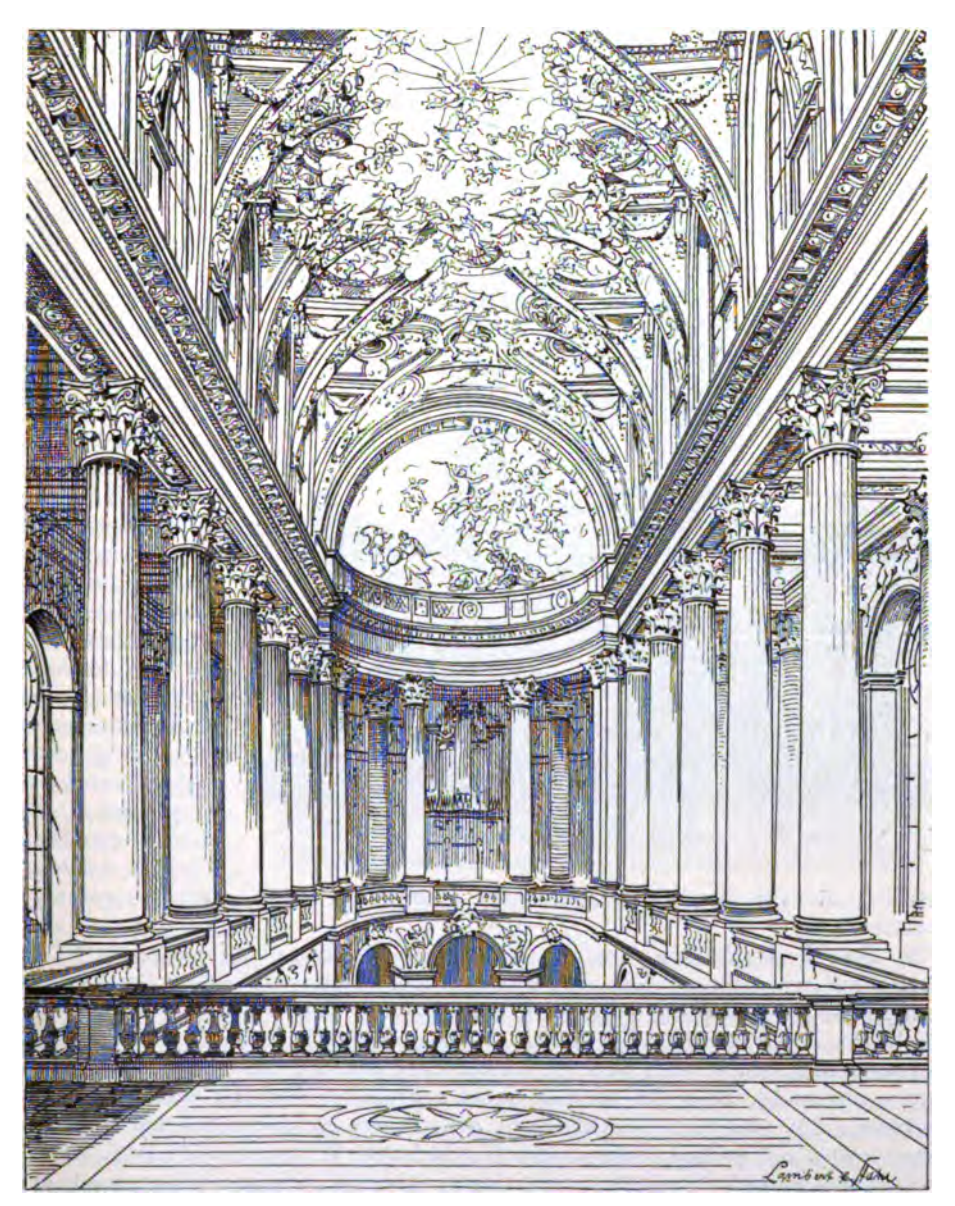


Fig. 67 Schlosskapelle zu Versailles

Frontansicht unterbricht. Die Anlage ist im Äußeren wie im Inneren zweigeschossig, und zwar ist das obere Geschoß, das mit seinen Emporen für den König und den Hof bestimmt war — ganz wie bei den Schloßkapellen des Mittelalters — als das Hauptgeschoß charakterisiert (Fig. 67): eine Reihe prachtvoller korinthi-

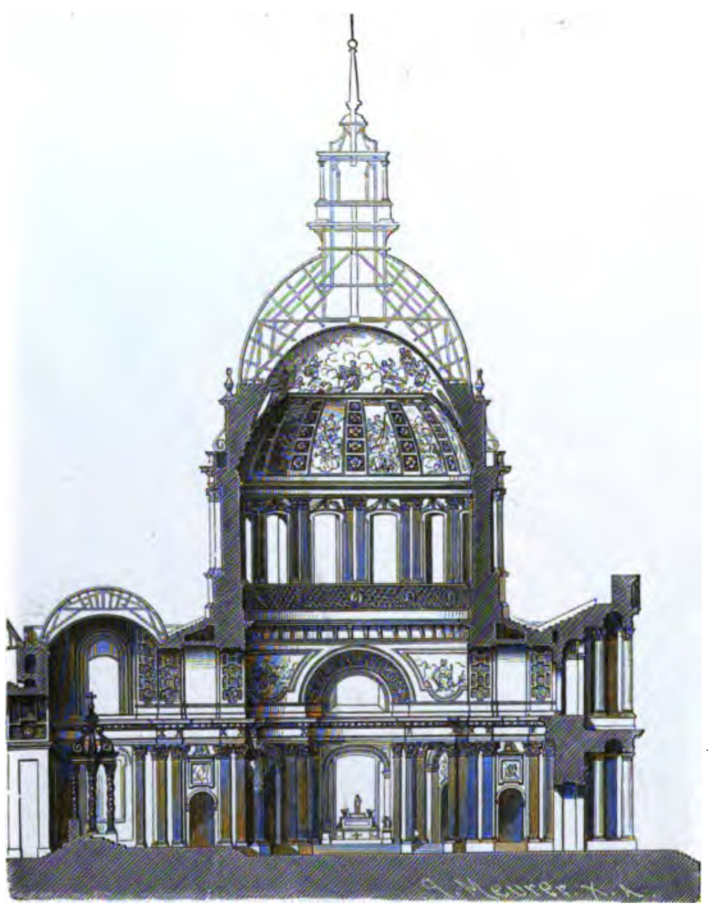


Fig. 68 Längsschnitt durch den Invalidendom zu Paris

scher Säulen mit geradem Gebälk öffnet es gegen das Mittelschiff, während die unteren Arkaden durch Rundbögen auf ornamentierten Pfeilern gebildet werden. Unter dem Gesims sitzt ein von tiefen Stichkappen und Gurten gegliedertes Tonnengewölbe auf, das mit großen perspektivischen Malereien bedeckt ist. So gehen hier echt barocke Elemente einen originellen Bund ein mit der anmutigen Vornehmheit des französischen Klassizismus. Charakteristisch bleibt freilich, daß der Altar in dem architektonisch untergeordneten Erdgeschoß liegt, während das Hauptgeschoß den allerhöchsten Herrschaften vorbehalten ist, die von ihren Prunkgemächern unmittelbar auf die Emporen gelangen konnten.

Sein Bestes leistete *Hardouin-Mansart* in dem Invalidendom (1706) zu Paris, mit welchem er dem ausgedehnten Invalidenhause *Libéral Bruants* den künstlerischen Mittelpunkt gab. An den Chor der älteren einfachen Langhauskirche St. Louis des Invalides schloß er seinen Kuppelbau an, so daß der Altar beiden gemeinsam wurde; dem Grundrisse liegt deutlich das Vorbild von Val de Grace zugrunde, aber die Kuppel erhielt schlankere Wirkung namentlich auch dadurch, daß eine weite Mittelöffnung der inneren Kuppelschale den Blick auf eine zweite, mit großen Figurenmalereien bedeckte Wölbung fallen läßt, welche verborgenes Seitenlicht erhält — also wieder ein echt barockes Arrangement, das in so großem Maßstabe kaum in Italien vorkommt (Fig. 68). Die Außenansicht (Fig. 69), auch an den Seitenfassaden gewissenhaft durchgebildet, übertrifft die des Val de Grace an imposanter Wirkung namentlich durch das glücklichere Verhältnis, in welches Tambour und Kuppel durch Einfügung eines Zwischengeschosses gebracht sind; die sehr fein geformte Laterne endet in einer schlanken Spitze. Der ganze Bau trägt weniger kirchlichen Charakter als vielmehr das monumentale Gepräge eines Sieges- und Ehrendenkmals.

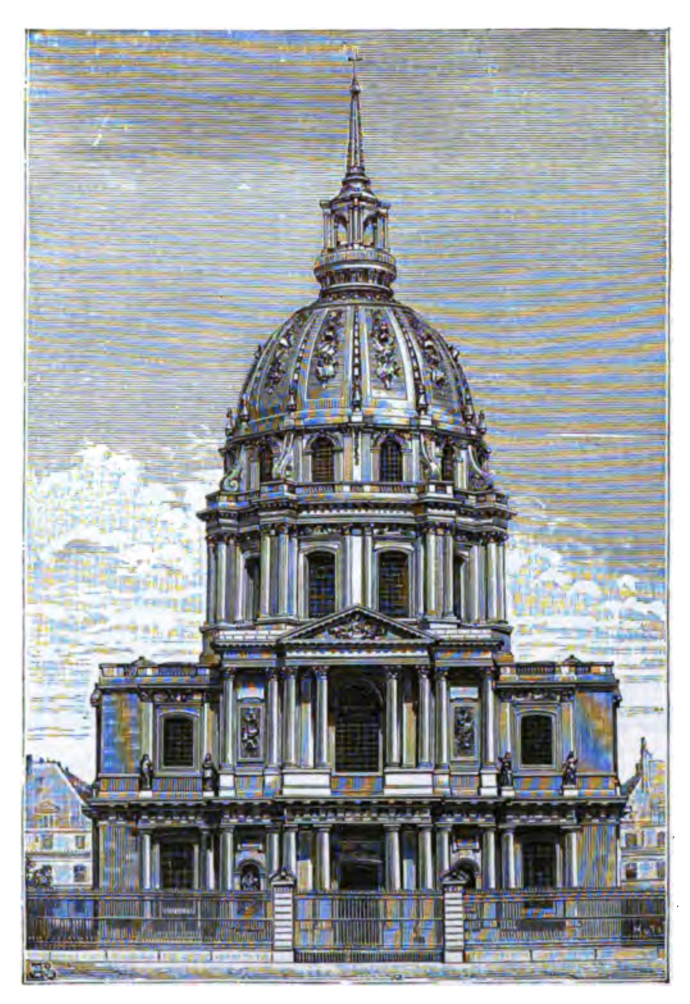


Fig. 69 Fassade des Invalidendoms zu Paris

Hardouin-Mansart war mehr als andere Meister der Zeit auch außerhalb Paris tätig: das Palais ducal (1682—92) und das Hospital (1697) zu Dijon, die Fassade des Hôtel de Ville zu Lyon (1702) und mehrere Provinzschlösser werden auf ihn zurückgeführt. So schaffte er, kein großer Meister, aber ein feingebildeter und geschmackvoller Architekt, seinen Kunstanschauungen weiteste Verbreitung und wirkte vorbildlich für die französische Baukunst selbst noch, da auf allen anderen Gebieten des künstlerischen Schaffens ein neuer Stil zur Herrschaft gelangt war: das Rokoko.

Eng verknüpft mit der Geschichte der französischen Profanarchitektur ist die des Gartenbaues[1]); in noch weit höherem Grade als bei den italienischen Barockvillen gehören die Schöpfungen des Gartenkünstlers zu dem Gesamtbilde eines französischen Schloßbaues. In seinen Anfängen, wie dem Garten des Palais de Luxembourg, von italienischen und holländischen Vorbildern abhängig, erhob sich der französische Garten namentlich durch *André Lenôtre* (1613—1700) zu einem selbständigen Kunstgebilde von nationaler Bedeutung. In Vaux-le-Vicomte, St. Germain-en-Laye, Fontainebleau sind die Vorstufen der in ihrer Art vollendeten Schöpfung zu suchen, welche der Park von Versailles darstellt. Der Grundgedanke ist stets die Überwindung der Natur durch die Kunst mit dem Ziel einer weiträumigen Monumentalwirkung, die aufs engste mit den großen Formen der Schloßarchitektur zusammengeht. Gleichsam als Ausdruck der alles beherrschenden königlichen Macht wurde die Mittelachse des Schloßbaues in möglichst großer Längenausdehnung freigelegt, auf der vorderen Seite als Zufahrtstraße, auf der anderen als weite, architektonisch gestaltete Fläche in der ganzen Breite

[1]) *J. v. Falke,* Der Garten. Seine Kunst und Kunstgeschichte. Stuttgart 1884. — *Lambert u. Stahl,* Die Gartenarchitektur. Stuttgart 1878.

der Schloßfassade. So überschaut der Blick vom Schloß zu Versailles nach beiden Seiten hin eine gerade Länge von fast 7,5 Kilometern, wovon etwa die Hälfte auf den eigentlichen Park entfällt. Weite, durch niedrige Treppenanlagen verbundene Terrassen, in der unmittelbaren Umgebung des Schlosses mit Blumen-

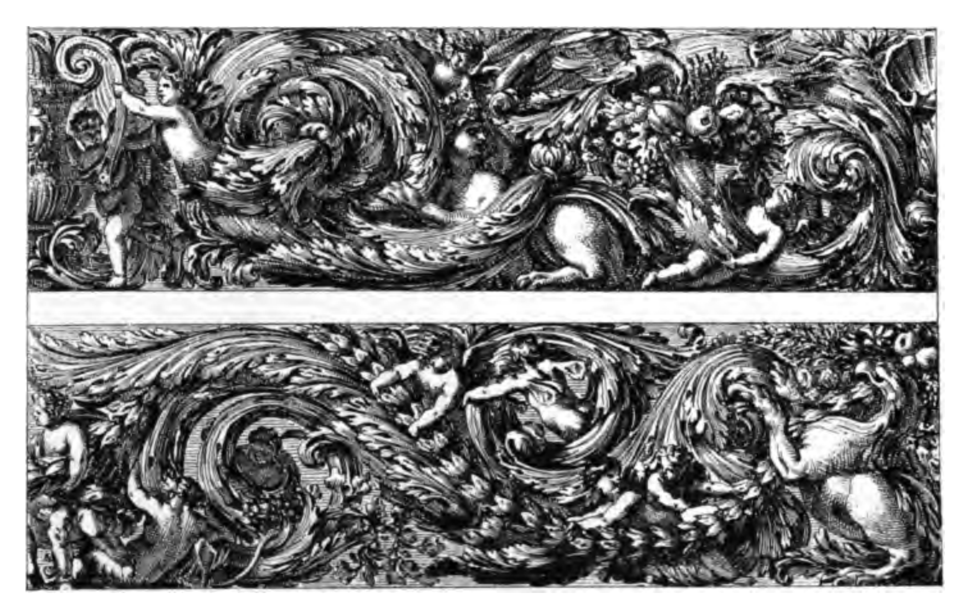


Fig. 70 Barockornament von Jean Lepautre

parterres geschmückt, senken sich allmählich abwärts, nehmen Wasserbecken und Springbrunnen auf und werden weiterhin durch seitliche, in geradlinigen Formen gehaltene Baumreihen und Taxushecken begrenzt, während die Mittellinie sich durch lange Kanäle und Alleen scheinbar in unendliche Entfernung hin fortsetzt. Auch bei der Anlage der die Hauptachse teils senkrecht, teils diagonal durchschneidenden Nebenalleen wurde auf perspektivische Wirkungen das größte Gewicht gelegt. Das belebende Element in diesen mit überlegenem Gefühl für repräsentative Würde gestalteten Anlagen bilden zahlreiche, an den hervorragenden Punkten verteilte Pavillons, Grotten, Statuen, vor allem aber die mit barocker Phantasie höchst wirkungsvoll entworfenen Wasserkünste und Springbrunnen.

Wenn die französische Architektur bei ihrem ausgesprochenen und, wenn man will, einseitigen nationalen Charakter außerhalb des Landes nur geringen Einfluß gewann, so waren es gerade diese vielbewunderten Gartenkünste von Versailles, die allerorten, in großem oder in kleinem Maßstabe, nachgeahmt wurden. Noch auf einem anderen Gebiete bestehen enge Beziehungen des Auslandes zur französischen Kunst, die hier durchaus als vorbildlich anerkannt wurde: auf dem der Dekoration und des Kunstgewerbes. Die schon von Heinrich IV. gepflegten Bestrebungen zur Zentralisation der kunstgewerblichen Tätigkeit in Staatswerkstätten verwirklichte Ludwigs XIV. großer Minister Colbert mit politischem Weitblick, zunächst allerdings im Interesse des von ihm befolgten merkantilistischen Systems: die Erkenntnis des nationalökonomischen Wertes künstlerischer Arbeit macht sich hier zum ersten Male geltend. Colberts künstlerischer Helfer war hauptsächlich *Lebrun;* unter seiner Leitung standen die Werkstätten für Tischler, Elfenbein- und Intarsiaarbeiter, Goldschmiede, Gra-

veure, Bronzegießer und Sticker, die seit 1662 im Louvre vereinigt waren, in seinem Geiste arbeiteten die bereits genannten „Dessinateure“, deren Entwürfe (Fig. 70), im Stich vervielfältigt, den Ruhm des französischen Barocks weit über die Landesgrenzen hinaustrugen. Die Möbel ihrer Erfindung, wie sie in den Staatswerkstätten entstanden [1]), bewahren bei allem Reichtum geschwungener Formen und willkürlicher Behandlung des Ornaments noch die Grundzüge des architektonisch-konstruktiven Aufbaus der Renaissanceepoche (Fig. 71). Eine Zurückdrängung des plastischen Schnitzwerks bewirkte die Tätigkeit von *Charles André Boulle* (1692—1732), der, von der alten Intarsiatechnik in Elfenbein und Ebenholz ausgehend, auch Schildpatt, Zinn und Kupfer zu Einlagen, fein ziselierte und vergoldete Bronze zu sparsam angefügten plastischen Verzierungen benutzte (Fig. 72). Die Boulle-Technik hielt sich — allerdings mit abnehmender Kraft — das ganze 18. Jahrhundert hindurch. Von den hochgepriesenen Goldschmiedearbeiten des *Claude Ballin* († 1678) ist leider der größte Teil in Zeiten späterer Finanznot wieder eingeschmolzen worden; doch haben sich charakteristische bronzene Gartenvasen von seiner Hand (Fig. 73) in Versailles erhalten. Hauptsächlich dekorativen Wert hatten auch die zahllosen Statuen in Bronze und Blei, wie sie zum Schmuck der Gartenanlagen in den Gießereien von *Johann Balthasar Keller* (1638—1702) u. a. hergestellt wurden. Als berühmte Medaillen- und Stempelschneider treten *Bernard Jean le Blanc, Jean Duvivier, Mauger, Roussel* hervor. — Italienische, niederländische und deutsche Handwerker wurden zur Belebung und Fortbildung der gewerblichen Techniken ins Land gezogen. Die Seidenweberei



Fig. 71 Prunktisch im Stil Louis XIV.

von Lyon, die Tuchfabrikation der Normandie, die Spitzenindustrie um Alençon gelangten auch künstlerisch zu hoher Blüte. Das Aufkommen der gepolsterten Möbel stellte neue Ansprüche an den Geschmack und Empfindungsgeist der

[1]) *E. Williamson,* Les Meubles d'art du Mobilier national. Paris 1882.



Fig. 72 Konsole in Boulle-Arbeit

Musterzeichner. Die Tapezierkunst gewann immer größere Bedeutung und Einfluß auf die Gestaltung des Möbelstils, seitdem die höfische Sitte des „Lever" das Prunk- und Paradebett in den Mittelpunkt der Innendekoration gerückt hatte; nahm doch das Bettzimmer Ludwigs XIV., von dem Tapezier *Delobel* (1701) kunstvoll geschmückt, den wichtigsten Platz im Schlosse zu Versailles, unmittelbar neben dem großen Festsaal, ein. Ganz besondere Aufmerksamkeit wurde der Teppichwirkerei zugewandt; zu den älteren, von Franz I. begründeten Werkstätten kam 1664 eine neue in der alten Wirkerstadt Beauvais, die 1692 Staatsfabrik wurde; die berühmteste Werkstatt aber wurde die seit 1630 nach der Familie der *Gobelin* benannte, welche der ganzen Gattung der kostbaren Bilderteppiche den Namen gegeben hat.

So bietet auch auf diesen Gebieten die französische Kunst das imponierende Bild einer geschlossenen Einheitlichkeit, eines zielbewußten Vorwärtsschreitens. Allerdings, ihre Stärke bedeutet auch eine Schwäche: die Konzentration aller Kräfte an dem einen Orte, der Hauptstadt Paris, die Unterordnung unter einen Willen, den des Königs, die Gewöhnung an die eine Nährquelle, den Staat, brachte mit Notwendigkeit eine geistige Verarmung des ganzen übrigen Landes mit sich und bedeutete somit eine ernste Gefahr für die Zukunft der französischen Kunst.



Fig. 73 Bronze-Vase von Claude Ballin

England [1])

Die spröde Zurückhaltung, welche England gegenüber der Renaissance bewahrt hatte, bewies es in gesteigertem Maße dem Barockstil: es ist das einzige Land Europas, in welchem dieser so gut wie gar keinen Eingang fand. Das Zeitalter der Königin Elisabeth gab England zwar einen Dichter, in dem — neben seiner über alle Zeiten erhabenen echt menschlichen Größe und Freiheit — auch echte Barockstimmung pulsiert; die bildende

[1]) *C. Uhde,* Baudenkmäler von Großbritannien. Berlin 1894. — *A. Gotch* u. *W. Talbot,* Architecture of the Renaissance in England. London 1899. (Lichtdrucktafeln.) — *J. Beecher* und *M. E. Macartney,* Later Renaissance Architecture in England. London 1901.

Kunst schlug, als die Prachtliebe Jakobs I. sie zu monumentalen Schöpfungen aufrief, andere Bahnen ein. Der Schöpfer der modernen englischen Architektur, *Inigo Jones* (1572—1651), hatte sich in Italien an den Bauten Palladios gebildet. Sein Plan zu dem gewaltigen Neubau des Schlosses Whitehall ist streng in den Formen des italienischen Klassizismus gehalten, und obwohl nur ein kleiner Teil davon, die Bankethalle (Fig. 74), 1619—22 zur Ausführung gelangte, für die ganze spätere Entwicklung maßgebend geworden. Edle Einfachheit, Klarheit und Würde ist der Fassade in hohem Maße eigen; aber vor der letzten Konsequenz des Gedankenganges des italienischen Meisters, der Zusammenfassung der Stockwerke durch eine Ordnung, schreckt der nordische Architekt bezeichnenderweise hier wie anderwärts zurück. In demselben Geiste sind die Schlösser Rainham Hall

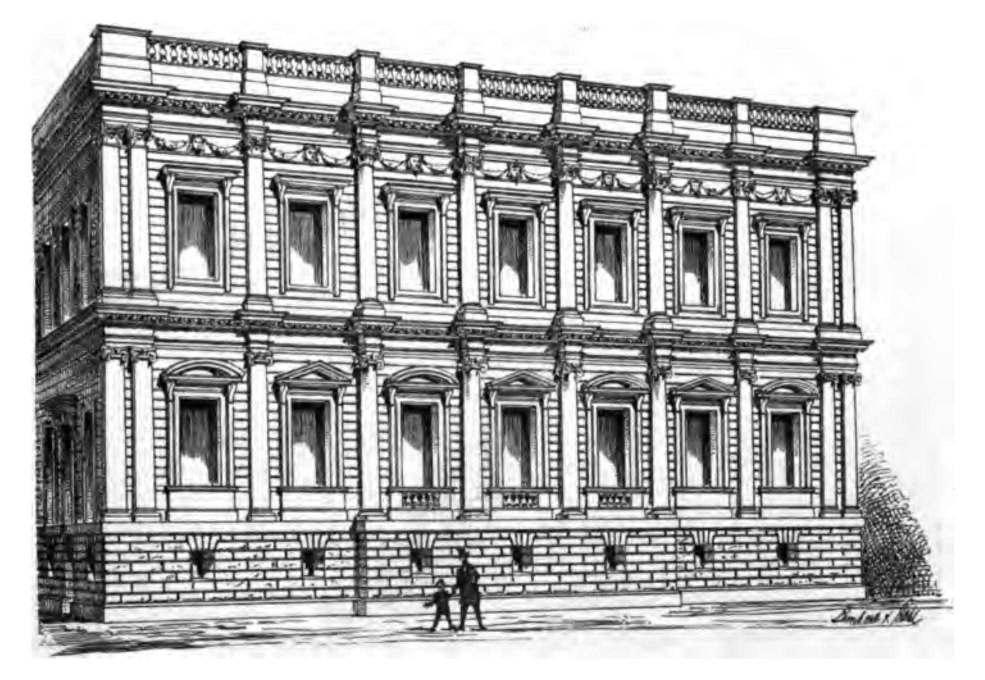


Fig. 74 Banquetinghouse von Whitehall in London

in Norfolk (1630), Wiltonhouse (1640), Coleshill in Berkshire (1650), sowie die anmutige Villa der Königin im Park von Greenwich (1639) (Fig. 75) ausgeführt. Die reine Anordnung eines antiken Säulentempels zum erstenmal auf den christlichen Kirchenbau übertragen zeigt St. Paul in Coventgarden zu London, zugleich mit der einheitlichen Durchführung einer davorliegenden echt italienischen „Piazza". *John Webb* (geb. 1611) und *William Talman* setzten Jones' Bauweise in England fort, nach Schottland übertrug sie *William Bruce* († 1710), dessen Schloß Haptonhouse in Linlithgow (1698—1702) sich als eine prächtige Nachbildung von Palladios Villa Rotonda darstellt. Einen eigentlichen Fortschritt brachte erst *Christopher Wren* (1632—1723), trotzdem er zu den „gelehrten" Architekten gehörte, ein genialer Künstler und der echte Interpret seines Zeitalters. Von Haus aus Mathematiker, scheint er die Architektur im Sinne jener Zeiten als eine Wissenschaft studiert zu haben; seine ersten Bauten, das Sheldoniantheater zu Oxford, eine große Versammlungshalle (1663) und die Kapelle in Pembrokecollege zu Cambridge (1663—65), führte

er für Universitäten aus. Eine Studienreise nach Paris (1665) und vor allem der große Brand von London (1666) eröffnen seine baukünstlerische Tätigkeit, die umfassendste, die wohl jemals ein Architekt ausgeübt hat. *Wren* wurde der Schöpfer des neuen London; sein Plan zum Wiederaufbau der Stadt, groß gedacht und charakteristischerweise um die Paulskirche und die Börse als Mittelpunkte angeordnet, gelangte zwar nicht zur Durchführung, aber allein mehr als fünfundzwanzig Kirchen entstanden nach seinen Entwürfen. Vor allem war es ihm vergönnt, die Paulskathedrale, eines der größten Baudenkmäler der Welt, nach seinem eigenen Plan 1675—1710 zu vollenden. Die kleineren Kirchen, unter denen St. Stephens in Walbrook (1681) als sein Meisterwerk gilt, bringen meist auf beschränktem Grundriß und in einfachster Form den Gedanken der anglikanischen Predigtkirche zum Ausdruck, mit möglichster Konzentration der

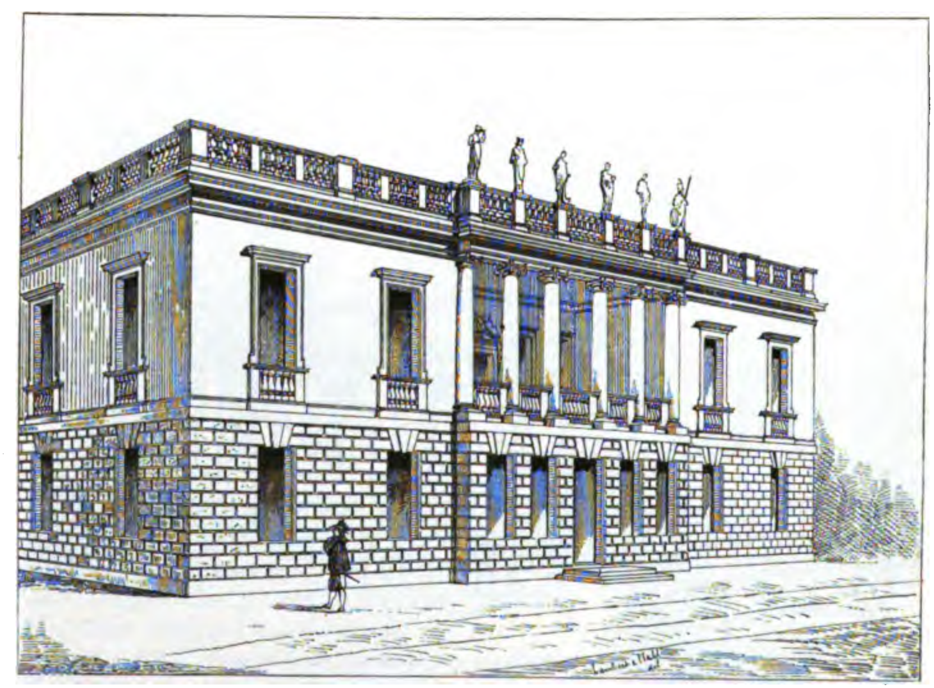


Fig. 75 Ehemalige Villa der Königin zu Greenwich

Raumbildung um Altar und Kanzel. Von hohem Reiz sind ihre keck entworfenen, Elemente der Gotik und Renaissance malerisch vereinenden Türme, die noch heute bestimmend auf das Stadtbild Londons wirken (Fig. 76). Bei der Paulskathedrale drang ein älterer, geistreich aus dem Kreis heraus entwickelter Plan gegen den Widerstand der katholisierenden Hofkreise nicht durch; der Ausführung ist das Schema der alten englischen Langhauskirche mit doppeltem Querschiff zugrunde gelegt, dem *Wren* aber eine die ganze Breite der drei Schiffe einnehmende Kuppel als dominierenden Zentralraum einzugliedern wußte (Fig. 77). Die Formen des Aufbaus sind von palladianischer Strenge und Korrektheit, aber nur das Äußere (Fig. 78) übt eine bedeutendere Wirkung aus. Allerdings entspricht hier die imposante Durchführung der zweigeschossigen Fassade um den ganzen Baukörper nicht der architektonischen Wahrheit, denn die Dächer der Seitenschiffe gehen tief unter das Hauptgesims herab. Aber die elegant, offenbar nach dem

Vorbild Berninis für St. Peter entwickelten Türme, die mit einer prachtvollen Säulenhalle umgebene Kuppel — wie sie Bramante einst für die Peterskirche geplant und in kleinem Maßstabe an S. Pietro in Montorio ausgeführt hat — ergeben einen Eindruck von echter Monumentalität: über dem massigen Unterbau schwimmt die Kuppel, trotz ihrer ungeheuren Dimensionen, kühn und leicht im Äther.

Die bedeutendsten Profanbauten Wrens sind das zusammen mit seinem Schüler *Niclas Hawksmoor* († 1736) ausgeführte riesige Hospital zu Greenwich, der Hauptflügel des königlichen Schlosses Hamptoncourt, das Militärspital zu Chelsea und vor allem die prachtvolle Bibliothek des Trinity-College zu Cambridge.

Mischt sich in Wrens Schaffen bei aller Festigkeit seiner klassizistischen Überzeugung zuweilen schon eine Neigung zum Barocken, so tritt diese bei seinem bedeutendsten Rivalen *John Vanbrough* (1666—1726) noch mehr hervor. Er ist der Hauptmeister des Schloßbaues jener Epoche, in der eine mächtige und stolze Aristokratie mit dem Königtum an Reichtum und Prunk wetteiferte. Howard Castle und das für den Herzog von Marlborough erbaute Blenheim Castle (Fig. 79) suchen in der Großartigkeit der Anlage das Schloß von Versailles zu erreichen. Sie zeigen ernste Kraft in der Beherrschung gewaltiger Massen, klare und geschickte Gliederung, aber auch eine unerfreuliche Derbheit, ja Roheit der Formenbildung und bleiben namentlich in der Kunst der Innenarchitektur weit hinter den französischen Vorbildern zurück. Die ausschließliche Rücksicht auf die Repräsentation, der protzige Aufwand in den Fassaden sind barocke Elemente in Vanbroughs Schloßbauten, welche der Tradition des französischen Klassizismus geradezu widersprechen.



Fig. 76 Turm von St. Brides Church zu London

Daß aber die klassische Regel, deren Strenge und Nüchternheit der englischen Geistesrichtung in Politik und Kirche am meisten entsprach, nicht verloren ging, dafür sorgte der Einfluß der französischen Theoretiker der Architektur, deren

Schriften von *Robert Morris, John Wood* u. a. den Engländern vermittelt wurden — vor allem aber der Kultus, welchen *Colen Campbell* († 1729) in seinem verbreiteten Werke „Vitruvius Britannicus" (London1715—31) Palladio und seinem englischen Propheten, Inigo Jones, widmete. So beherrschte der Palladianismns das ganze 18. Jahrhundert hindurch die englische Baukunst. Noch mit wirklicher Großartigkeit wandte ihn *James Gibbs* (1674—1754) in Bauten wie St. Martin in the Field an Trafalgarsquare in London (1721 —26) und der Radcliff-Bibliothek zu Oxford (1737—49) an, ja in seinem beachtenswerten Kirchenbau St. Mary le Strand zu London (Fig. 80) wußte er selbst einen verhältnismäßig großen malerischen Reichtum der Außenarchitektur und eine geistreiche Lösung des Turmproblems damit zu verbinden; die einheitliche Saalform des Innenraums aber bringt den Gedanken der protestantischen Predigtkirche zum Ausdruck, deren Gestaltung auch andere englische und schottische Architekten der Zeit immer wieder in Angriff nehmen. In Schottland vertrat *William Adam* († gegen 1750) diese Richtung, suchte aber auch Elemente der altheimischen Gotik in eklektischer Weise zu verarbeiten. *Campbells* eigene architektonische Leistungen befleißigen sich einer bis zur Nüchternheit gehenden strengen Zurückhaltung. *Georg Dance d. Ae.* (1695—1768) schuf in seinem Mansionhouse zu London ein Hauptwerk dieser Schule; der um 1750 vielbeschäftigte *James Paine* († 1790) übertrug ihre Prinzipien auf zahlreiche Landschlösser der englischen Aristokratie. Den Höhepunkt strengen Verzichts auf alle nur schmückenden Bauteile erreichte *William Kent* (1685—1748), der in enger Verbindung mit dem kunstbegeisterten *Earl of Burlington* († 1753) und unter dem Eindruck der ästhetischen Lehre des *Earl of Shaftesbury* (1670—1713) „All beauty is truth!" seine Architekturen in schlichten, großen Massen, mit dem Streben nach ruhiger Gliederung der Wandflächen aufbaute. Die Schlösser zu Holkham und Houghton, Devonshirehouse in London sind Beispiele seiner Art. Burlingtons Sitz Chiswick ist, wie manche andere Landhäuser dieser Epoche, eine getreue Nachbildung der Villa Rotonda Palladios. Andere Bauten, wie die Stadthalle zu York (Fig. 81) zeigen direkte Aufnahme von Motiven aus der antik-römischen Ruinenwelt. Sie erinnern daran, daß die von reichen Aristokraten gebildete Gesellschaft der „Dilettanti" in London zuerst planmäßige Reisen zur Entdeckung des Altertums ausführen ließ, daß seit 1751 die englischen Architekten *Stuart* und *Revett* mit der Durchforschung Athens beschäftigt waren, daß 1757 die erste Publikation der Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum erschien. In der englischen Architektur, welche durch eine Tradition von anderthalb Jahrhunderten auf ähnliche Bahnen verwiesen war, mußte die neugewonnene Kenntnis antiker Bauformen ganz besonders tiefen Einfluß ausüben, und so griff der Hellenismus in den Bauten der beiden Brüder *Robert* († 1792) und *James Adam* († 1794), des *George Dance d. J.* (1740—1825) und *John Soane* (1750—1837) hier schon früh Platz. Eine gewisse Reaktion dagegen bedeutet die Tätigkeit des letzten wirklich bedeutenden englischen Architekten

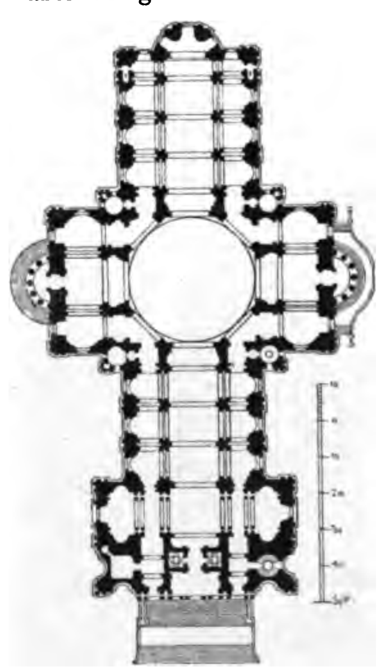


Fig. 77 Grundriss der Pauls-Kathedrale zu London

William Chambers (1726—96); er griff mit Entschiedenheit auf das von der Renaissance entwickelte moderne Schmuckbedürfnis zurück und schuf in kleineren Bau-

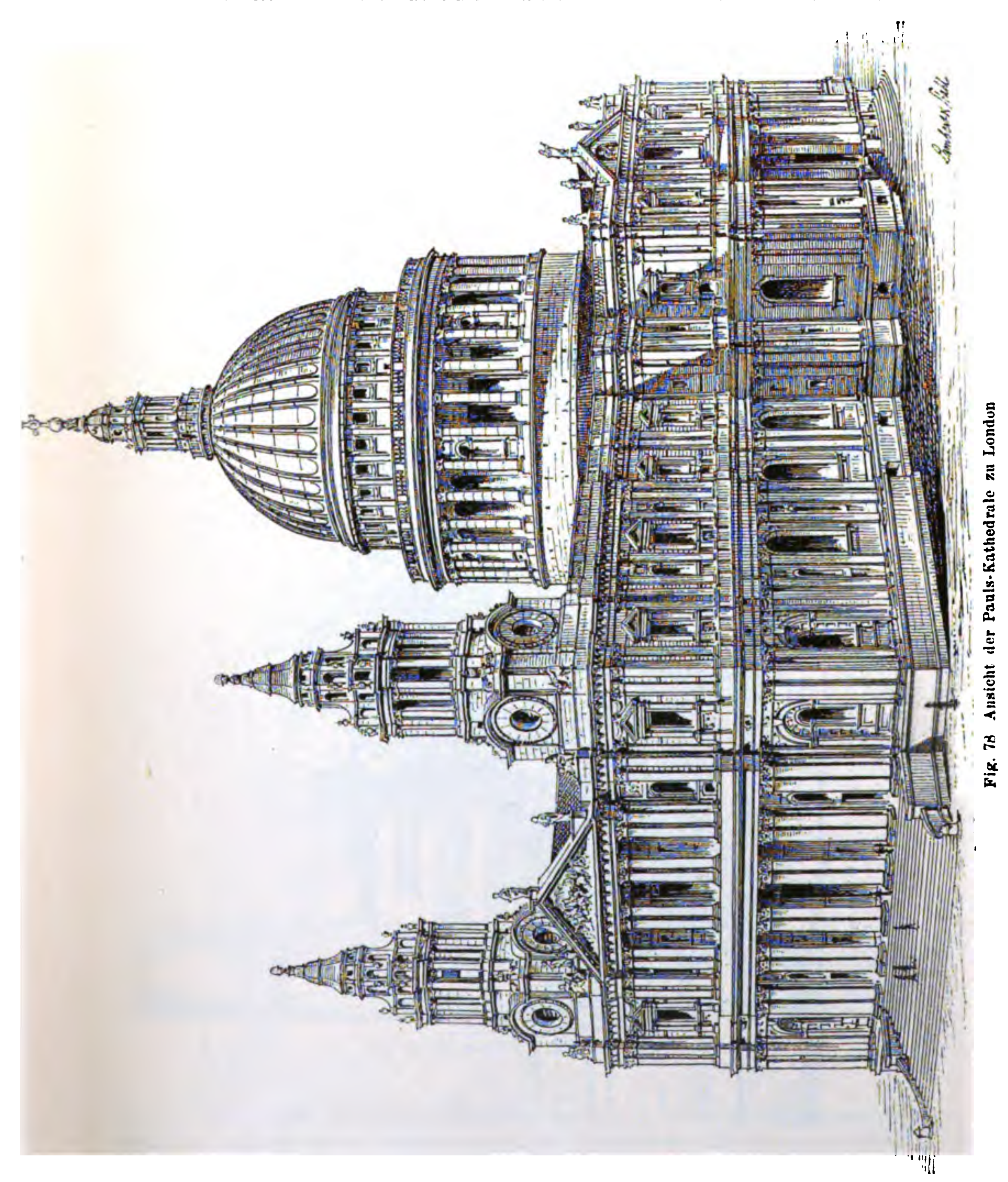


Fig. 78 Ansicht der Pauls-Kathedrale zu London

ten, wie Abercornhouse in Duddingstone (Fig. 82), vor allem aber in seinem großen Schloßbau Somersethouse in London Werke von edler Schönheit.

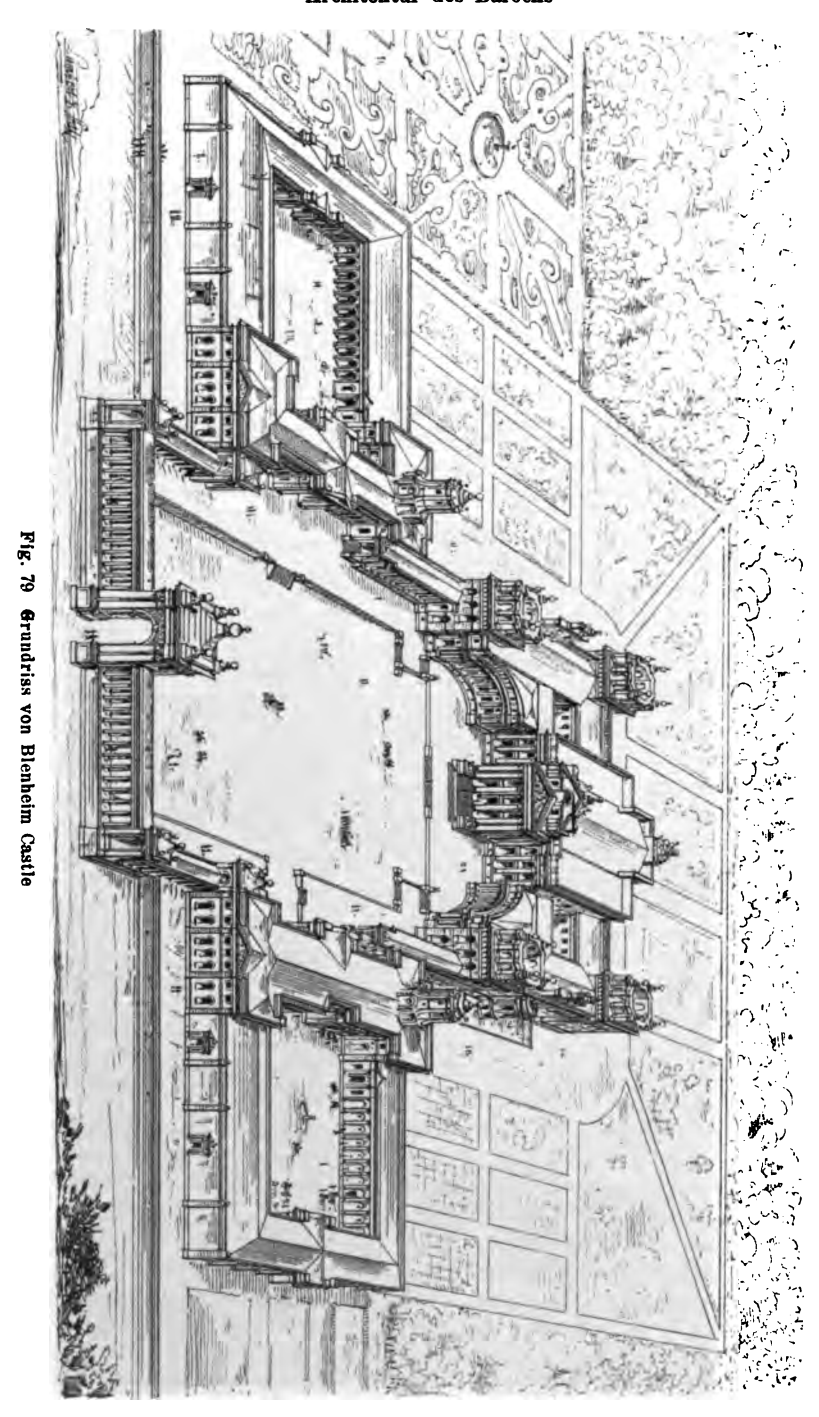


Fig. 79 Grundriss von Blenheim Castle

Noch ein anderes divergierendes Element mischt sich eigenartig in die Entwicklung des englischen Klassizismus: die romantische Neigung zur Wiederbelebung gotischer Formen, zunächst allerdings mehr für dekorative Zwecke,

wie sie von den schottischen Architekten, aber auch von dem kältesten aller Klassizisten, *William Kent,* gelegentlich gepflegt wurde. In merklichem Zusammenhange damit steht die neue Wendung in der Geschichte des Gartenbaus, welche hauptsächlich durch *Kent* herbeigeführt wurde. Er wollte auch hier die Kunst zur Einfachheit, zur Natur zurückführen, nicht der architektonische Zwang, wie

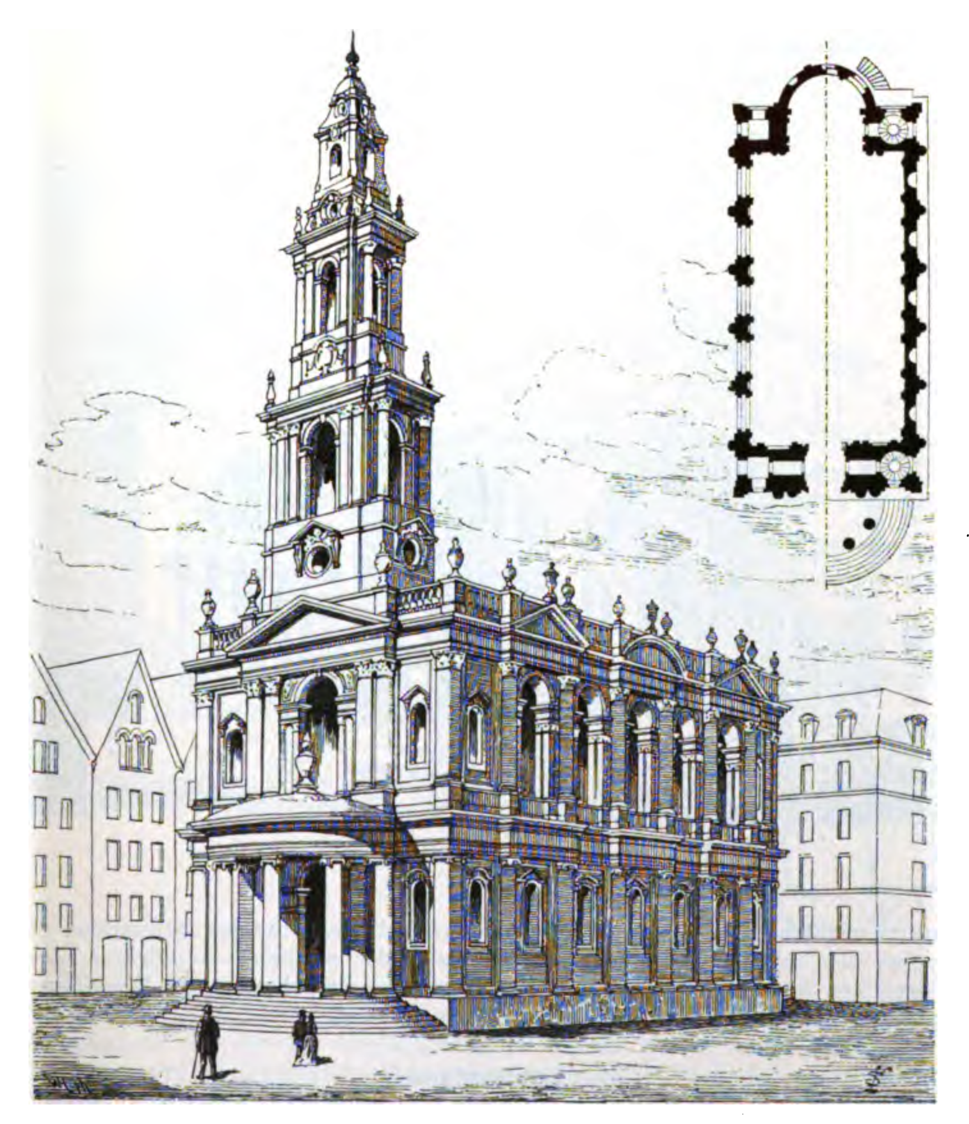


Fig. 80 St. Mary le Strand zu London

in den Schöpfungen der französischen Gartenkünstler, sondern die Nachempfindung der ungekünstelten Naturschönheit sollte herrschen; der Garten sollte ein künstlerisch verdichtetes Gesamtbild der englischen Landschaft mit ihren sanften Hügelreihen, weiten Wiesenflächen, malerischen Baumgruppen geben. In diesem Sinne legte *Kent* die vielbewunderten Parks von Chiswick, Stowe, Edger,

Claremont, Rousham an; seine Schüler *Lancelot Browne* und *William Gilpin* bildeten die Lehre weiter fort, und *William Chambers* gab ihr durch den Hinweis auf den stimmungschaffenden Gartenbau der Chinesen eine neue Wendung: nun wurde — zuerst in Kew-Garden bei Richmond (1763) — durch Errichtung von bedeutungsvollen Bauwerken, Tempeln, Ruinen an geeigneten Stellen der Garten in eine Reihe abgeschlossener malerischer Bilder zerlegt, die auf Geist und Sinne des Beschauers eine bestimmte anregende Wirkung ausüben sollten. Die Bau-

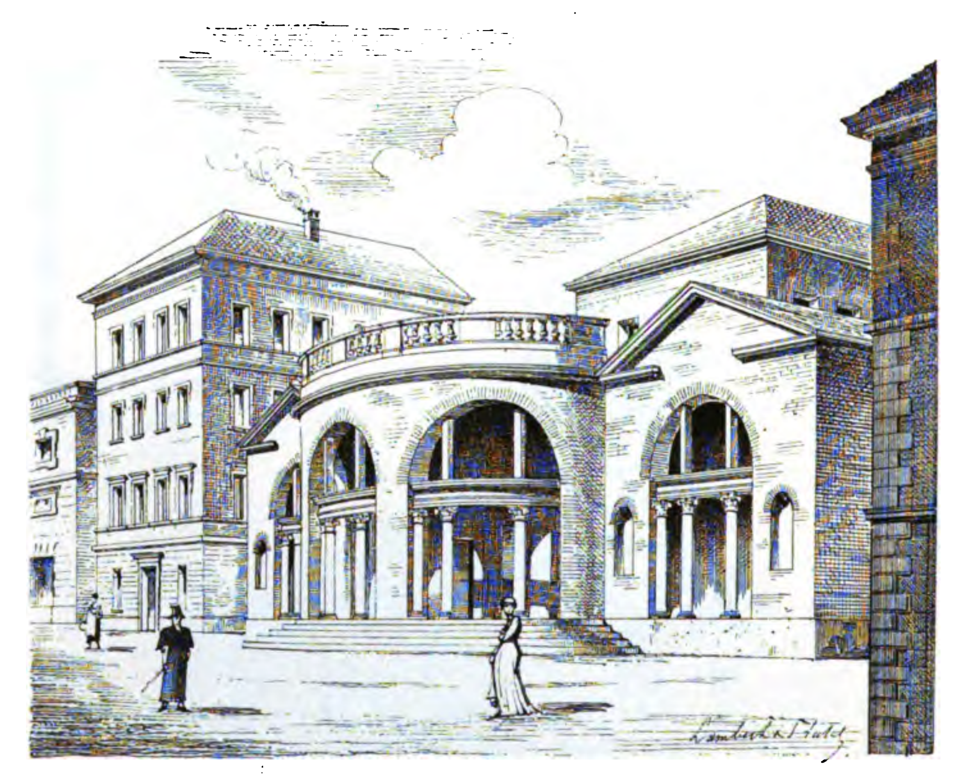


Fig. 81 Stadthalle zu York

werke mußten sich der Natur unterordnen, nicht die Natur den Bauwerken. So regen sich auf allen Gebieten des Schaffens in der englischen Architektur zuerst Ideen und Anschauungen, die von der Kunst des Barocks und des Klassizismus hinüberleiten zur modernen Kunst.

Deutschland[1])

Die deutsche Renaissance trug von Anfang an barocke Elemente in sich, denn sie war ja eigentlich nie mehr als ein willkürliches Dekorationsspiel; kein unmittelbares Verhältnis zur Antike, kein selbständig ausgebildetes strenges Regelsystem hielt ihre Neigung zum Malerischen in Schranken. Der konstruktive Sinn, schon durch die üppig entwickelte Spätgotik erschüttert, trat in der Zeit der

[1]) *R. Dohme*, Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887. — *Ders.*, Barock- und Rokokoarchitektur. Berlin 1892 (Lichtdrucke). — *C. Gurlitt*, Das Barock- und Rokoko-Ornament Deutschlands. Berlin 1889.

religiösen Umwälzung vollends zurück hinter den Ausdruck gefühlsmäßigen Überschwangs, der sich in der Häufung von Zierformen nicht genug tun kann.

So entwickelte sich bereits im Laufe des 16. Jahrhunderts eine Bauweise, die in beschränktem Sinne „barock“ genannt werden kann, aber wohl die Möglichkeit selbständiger Fortentwicklung in sich trug. Ihr machte der große Krieg ein Ende, der alle Kulturkräfte in Deutschland lahm legte und nichts zurückließ, als Verödung, Armut und Barbarei. Als das Land in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sich wieder zu erholen begann, da war der Faden der Tradition abgerissen, die baukünstlerische Übung infolge jahrzehntelanger Unterbrechung verloren gegangen. Zur Wiederherstellung auch nur der beschädigten und in Ver-

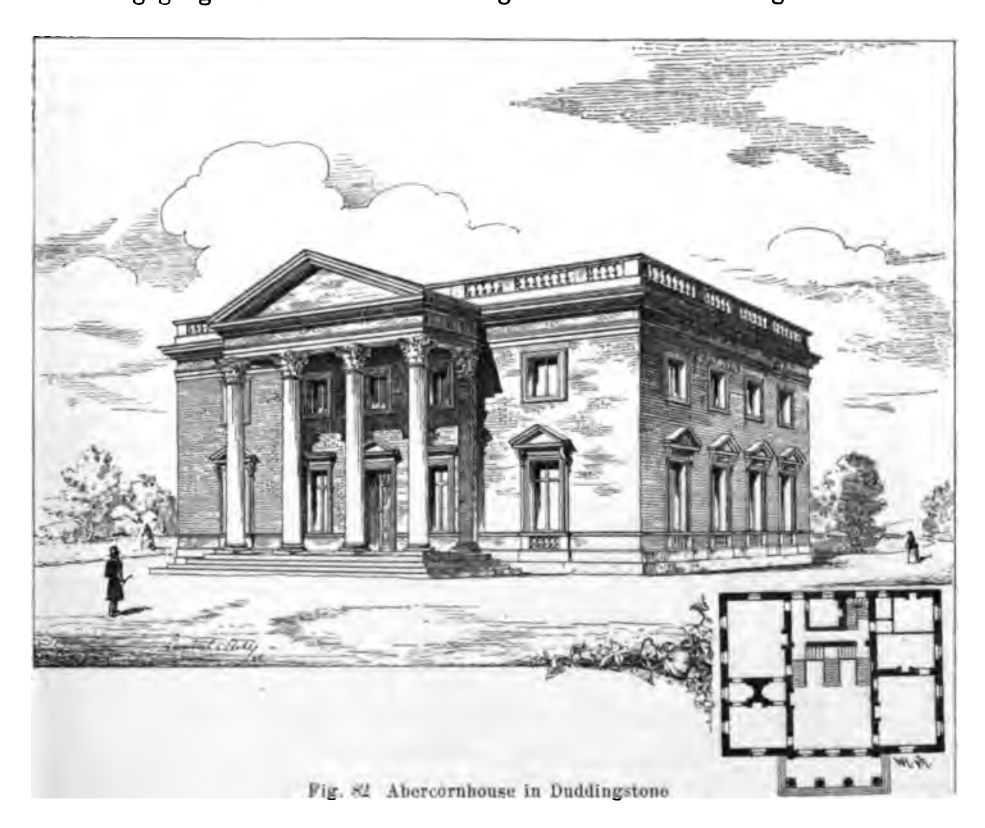


Fig. 82 Abercornhouse in Duddingstone

fall geratenen Bauwerke mußten ausländische Werkmeister herbeigerufen werden. Deutschland war um ein Vierteljahrhundert in der Kultur hinter den anderen Nationen zurückgeblieben; in weit stärkerem Maße, als je zuvor, wurde fremder Einfluß für sein Kunstschaffen bestimmend.

Deshalb gliedert sich die Geschichte des deutschen Barocks zunächst nach den Gebieten, von denen dieser Einfluß ausging, und den anderen, in denen er sich geltend macht. Der katholische Süden empfing seine Anregungen im Kirchen- wie im Palastbau vorwiegend vom italienischen Barock, der protestantische Norden hatte an der strengen Bauweise Hollands ein Vorbild, das ein gelegentliches direktes Einwirken palladianischer Architektur namentlich auf die Gestaltung des Schloßbaues nicht abwies. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts machte sich infolge der politischen Verhältnisse der französische Einfluß allgemeiner geltend und

gelangte im Verlaufe des 18. Jahrhunderts mehr und mehr zur unbestrittenen Herrschaft.

Die entscheidenden Anregungen, welche der Kirchenbau des deutschen Barocks von Italien aus erhielt, gehen bereits in die Zeit vor dem Dreißigjährigen Kriege zurück. In ihrem Kirchenbau von St. Michael zu München (1582—97) hatten die Jesuiten ein Muster hingestellt, das freilich niemals wieder erreicht worden ist, obwohl die Jesuitenkirchen zu Innsbruck und Hall ihm sichtlich nacheifern. Was in den späteren Bauten des Ordens als gemeinsam und charakteristisch hervortritt und in gewissem Sinne unter dem Namen eines „Jesuitenstils" zusammengefaßt werden kann, das ist meist ein ziemlich trockener, der klassizistischen Regel Vignolas folgender Schematismus, mit kluger Rücksichtnahme auf die beschränkten lokalen Verhältnisse und die oft zugrunde liegenden gotischen Bauanlagen, deren Umgestaltung nach der Schulregel des Ordens die eigentliche Aufgabe des Architekten war. Namentlich die zahlreichen Jesuitenkirchen in Österreich und Bayern bieten bezeichnende Beispiele. Ein frischer Strom der Anregung ging von einem anderen bedeutenden Bau des beginnenden 17. Jahrhunderts aus, dem Dom zu Salzburg, der seit 1614 nach einem reduzierten Plan des *Vincenzo Scamozzi* durch seinen Schüler *Santino Solari* ausgeführt wurde. Die Gesamtanlage (Fig. 83), auf der Grundlage des Gesù in Rom erwachsen — die halbrunden Abschlüsse der Querschiffarme sind Reminiszenzen an die 1598 abgebrannte romanische Domkirche — ist der Bau für manche deutsche Barockkirchen vorbildlich geworden, namentlich durch seine Fassade, welche — hier noch in etwas schwerfälliger Breitenentfaltung — die deutschen Fronttürme mit dem zweigeschossigen römischen Schema zu verbinden trachtet.

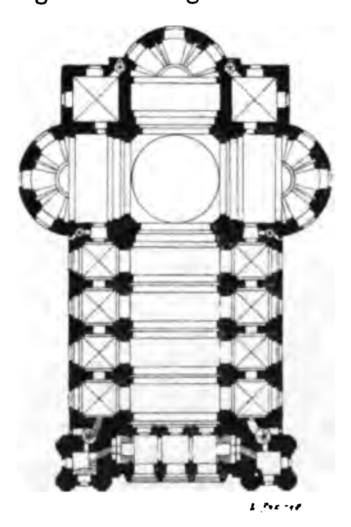


Fig. 83 Grundriss des Doms zu Salzburg

Als der Friede endlich wieder errungen war, da hob im katholisch gebliebenen oder jetzt durch die Macht der politischen Verhältnisse und den Jesuitismus rasch wieder in die alte Kirche zurückgezwungenen Süden Deutschlands bald wieder eine lebhaftere Bautätigkeit an. Die Höfe von Wien, Prag, München und die reicheren Bischofssitze kehrten nach Maßgabe ihrer Mittel zu der gewohnten Prachtentfaltung zurück; das kirchliche Leben blühte überall wieder auf; selbst das Bürgertum vermochte sich dem ermutigenden Eindruck, den die Rettung Wiens vor der Türkengefahr (1683), den das im besten Sinne nationale Ankämpfen der Kaisermacht Österreichs gegen das Übergewicht Ludwigs XIV. hervorrief, nicht zu entziehen und wußte wenigstens in den größeren Städten, von denen insbesondere Wien, Prag, Breslau, Brünn, Graz, Innsbruck, Passau sich einer gewissen Blüte erfreuten, seinem Leben auch künstlerischen Wert zu verleihen. Vor allem aber waren es mehr als je zuvor die großen geistlichen Stifter der Benediktiner, Augustiner, Prämonstratenser und Cisterzienser, die jetzt entscheidend in die architektonische Entwicklung eingriffen. Fern von den größeren Städten, meist in landschaftlich bevorzugten Gegenden belegen, stellten sie der Baukunst dankbare Aufgaben großen Stils, deren Lösung und die Art, wie sie erfolgte, ein wichtiges Element in dem Bilde des Gesamtschaffens der Zeit ausmacht.

Freilich, solange es an geschulten Kräften in der Heimat fehlte, mußten diese von auswärts herbeigeholt werden. Und dies geschah in Süddeutschland

fast ausschließlich aus Italien und insbesondere von jenem Gebiet am Südabhang der Alpen, das auch die Hauptstadt der Kirche in dieser Epoche mit Architekten reichlich versorgte. Ganze Generationen von norditalienischen Baumeistern, Bildhauern, Stukkatoren und Dekoratoren lassen sich, weit zahlreicher als zur Zeit der Renaissance, jetzt in ihrer Tätigkeit auf deutschem Boden verfolgen. So die *Luragho* in Passau und Prag, die *Quaglio* in Bayern, die *Bussi* in Wien und anderwärts, die *Bianchi* in Böhmen, die *Retti* in Schwaben; auch aus den Familien der *Pozzo* und *Bibiena* (vgl. S. 34 f.) waren mehrere Mitglieder an verschiedenen Orten Deutschlands lange Zeit hindurch in einflußreicher Stellung tätig. Immer tüchtig, geschickt und formensicher, aber selten originell und gedankenreich, haben sie wesentlich dazu beigetragen, die deutsche Neigung zum Eigenartigen, Individuellen durch den gefälligen Reichtum und die strengere Schulung des romanischen Geistes zu überwinden.



Fig. 84 Fassade der Theatinerkirche in München

Ein erstes bedeutendes Werk in diesem Sinne war der Bau der Theatinerkirche St. Kajetan in München, durch *Agostino Barella* aus Bologna (vgl. S. 39) 1663 begonnen und von dem Graubündener *Enrico Zuccali* (bis 1675) fortgeführt, der namentlich das Innere mit reicher plastischer Stukkierung schmückte. Auch die

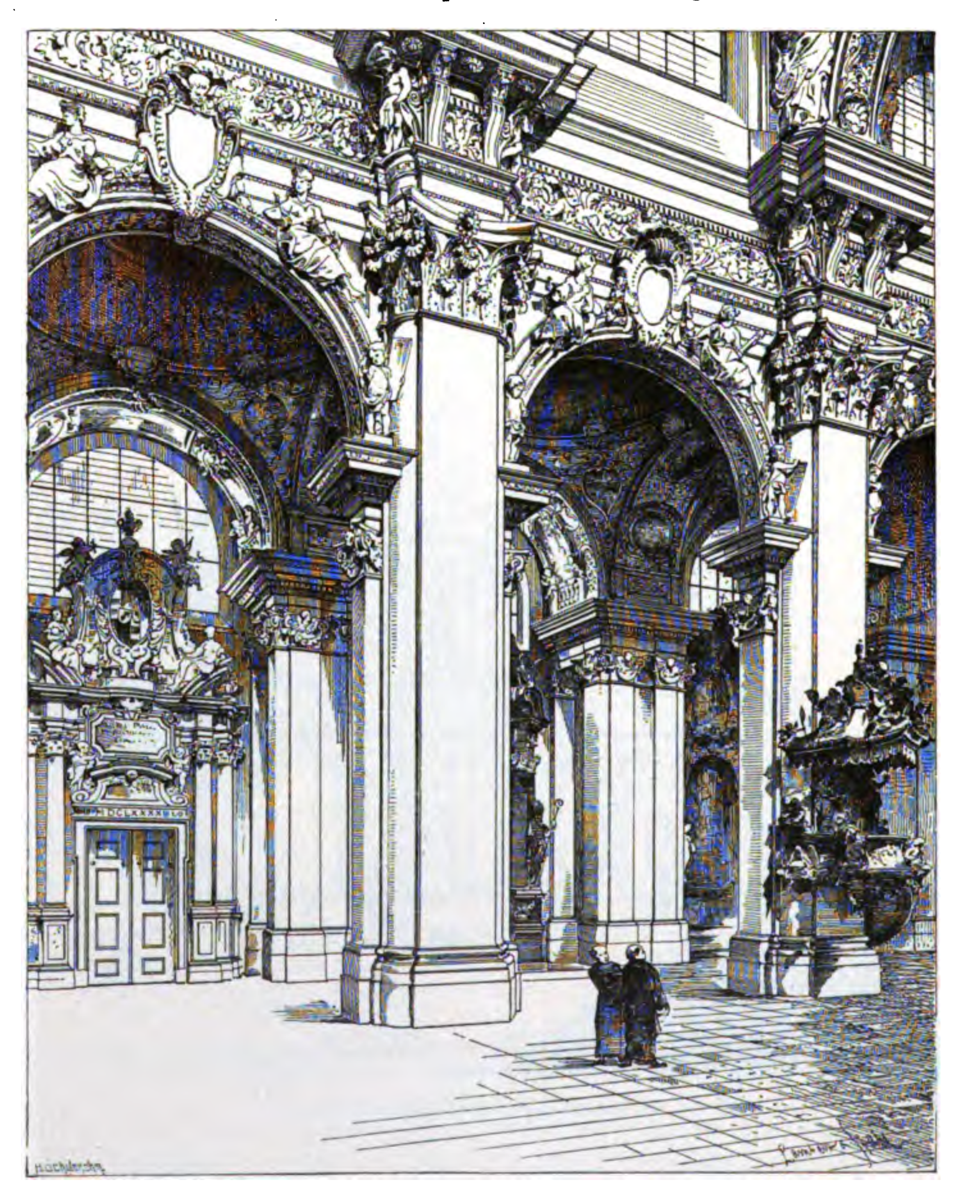


Fig. 85 Aus dem Langhause des Doms zu Passau

unteren Teile der Fassade und die Türme (Fig. 84) gehören dieser Bauperiode an, während das obere Geschoß erst im 18. Jahrhundert hinzugefügt wurde. In demselben Geiste ist der 1662 abgebrannte Dom zu Passau durch *Carlo Luragho* erbaut und durch *Carl Antonio Carlone* (seit 1680) das Innere (Fig. 85) meister-

haft dekoriert worden. Durch den Bau der Stiftskirche von Haug in Würzburg (1670—91) begründete *Antonio Petrini* seinen Ruhm in den fränkischen Landen. Es ist ein im wesentlichen dem Gesù entlehnter Grundriß mit raumschöner Entwicklung des Mittelbaus, den eine trefflich ausgebildete Kuppel krönt. *Giovanni Antonio Viscardi,* seit 1686 bayrischer Hofbaumeister, entfaltet namentlich in der auf beschränktem Raum geschickt angelegten Dreifaltigkeitskirche zu München (1711 bis 1718), mit ihrer malerisch gestalteten Querschiffsfassade ein bedeutendes, an Borromini erinnerndes Können.

Auf dem Gebiete des Profanbaus haben die italienisch-süddeutschen Baumeister nicht minder bemerkenswerte Schöpfungen hinterlassen. Hier sprach schon früh allerdings auch das Vorbild des Versailler Schlossbaues mit, wie es in den breitgestreckten Fronten der Schlösser Schleißheim (Fig. 86) und Nymphenburg bei München, Mannheim, Schönbrunn u. a., sowie in dem weiten Ehrenhof des von *Giuseppe Frisoni* († 1755) vollendeten Schlosses Ludwigsburg bei Stuttgart zur Geltung kommt. Ausschließlich dem Vorbilde des italienischen Palazzo folgen die stattlichen Schloßbauten des böhmischen Adels, wie das Palais Nostiz (1658—60) und vor allem das Palais Czernin (um 1680) zu Prag, letzteres eine Palastfassade von gefühlsarmer, doch monumentaler Eintönigkeit (Fig. 87). Auch das Jesuitenstift Clementinum in Prag (1653—1711) ist ein wirkungsvoller Prachtbau dieses Stils.

Das reichste Feld ihrer Tätigkeit fanden aber jene italienischen Barockmeister in den zahlreichen Stifts- und Klosterbauten der süddeutsch-österreichischen Lande. Freilich treten sie dabei mehr als Dekoratoren im großen Stile auf, die eigentlich architektonischen Aufgaben haben durch sie keine wesentliche Förderung erfahren. Immer wieder ist es, wo nicht ältere Anlagen eine andere Form vorschreiben, bei der Gestaltung der Kirche das zu einem mächtigen Saalraum zusammengefaßte Innere oder ein Zentralgrundriß mit hoher Kuppel, welche die Unterlage zu dem üppigen Dekorationsspiel dieser ganz auf die Schaulust der Menge und das Repräsentationsbedürfnis eines mächtigen Klerus berechneten Kunst bilden. Aber in dem Zusammenfassen der Wirkung von Kirche und schloßartigem Klostergebäude zu einem imposanten Gesamteindruck, in dem Einklang dieses Bildes mit der landschaftlichen Umgebung, wie sie namentlich bei den hoch gelegenen Wallfahrtsorten angestrebt wurde, liegt das künstlerische Element eines Schaffens, das weit mehr, als es jemals der deutschen Renaissance beschieden war, aus dem Vollen und Ganzen arbeitete. Bezeichnend für diese Richtung ist namentlich die Tätigkeit der weitverzweigten Familie der *Carlone*, der u. a. das Kloster Kremsmünster (1680—1704), Garsten bei Steyr (1677—93), St. Florian bei Linz (1686—1708) und mehrere bedeutende Anlagen in Steiermark und Tirol entstammen.

Doch es blieb nicht bei der Wirksamkeit dieser importierten Meister des Barockstils auf deutschem Boden: ihr Beispiel löste das Schaffen einheimischer Kräfte aus, die erfolgreich mit ihnen in Wettbewerb traten. Schon die Domkirche zu Kempten, 1652 als eines der frühesten Werke nach Beendigung des Krieges begonnen, zeigt in ihrem Grundriß (Fig. 88) ein selbständiges Ringen mit den Gedanken des italienischen Kuppelbaues, wie es ähnlich in belgischen Kirchen der Zeit begegnet

Fig. 86 Grundriss des Schlosses Schleissheim

Fig. 87 Fassade des Palais Czernin zu Prag

(vgl. S. 54). An die breite, dreischiffige Halle legt sich ein von zweigeschossigen Arkaden umgebener Zentralbau, ein ganz national empfundenes Bauelement nach Art der alt-romanischen Werke. Trotz aller importierten Muster und ultramon-

taner Einflüsse ließ sich der deutsche Hang zur Eigenart und die nationale Empfindungsweise eben doch nicht unterdrücken. Das zeigen am deutlichsten die großen Baumeisterfamilien, wie sie namentlich in den österreichischen Landen auftraten.

Die ältesten unter ihnen sind die *Dientzenhofer*[1]), deren Ahnherr *Georg D.* der Ältere 1614 in Aibling in Bayern geboren war; seine fünf Söhne, *Georg d. J.* (1643—89), *Johann Leonhard* († 1707), *Christoph* (1655—1722), *Johann* († 1726) und ein fünfter unbekannten Vornamens errangen zunächst im Dienste des Bamberger Bistums beim Bau der Klöster Waldsassen, Ebrach, Schönthal und der Bamberger Residenz, zum Teil auch durch literarische Veröffentlichungen Namen und Ruf; den Ruhm der Familie über die Grenzen ihrer fränkischen Heimat hinaus begründeten *Johann Dientzenhofer* durch seinen Dombau in Fulda und *Christoph D.* sowie dessen Sohn *Kilian* (1689—1751) durch ihre ausgedehnte Tätigkeit in Prag und Böhmen. Originell und folgerichtig durchgeführt, wenn auch zunächst vielleicht mehr durch kirchlich-symbolische, als künstlerische Motive bestimmt, ist schon die Anlage der Dreifaltigkeitskapelle in Waldsassen (1685—89) auf kleeblattförmigem Grundriß mit dünnen Spitztürmchen in den Schnittpunkten der drei Konchen (Fig. 89). Sie hat in zahlreichen mit ähnlicher Freiheit aus dem Schema des Zentralbaus entwickelten deutschen Wallfahrtskirchen Zeugen einer gleichen Empfindungsweise. Nicht minder eigenartig sind die beiden unter sich nahe verwandten Klosterkirchen zu Banz bei Lichtenfels und Brschevnow bei Prag (1715—19), von *Johann* und *Christoph Dientzenhofer*: in dem phantastischen Linienschwung ihres Grundrisses (Fig. 90), der sich bis in die Kurven der Gewölbdecke fortsetzt, erinnern sie unmittelbar an die Bizarrerien eines *Guarini* und bewähren doch in der Gesamtwirkung des Innenraums ernsten Künstlersinn. Als Vorstufe dazu erscheint der von Johann Dientzenhofer auf der Grundlage eines älteren Baues entwickelte Dom zu Fulda (1704—12), dessen Inneres sich in edlen, rhythmisch bewegten Formen um eine großartige Kuppel gruppiert. Der Hauptkirchenbau des Christoph D. ist St. Nikolaus auf der Kleinseite zu Prag, eine der großartigsten Anlagen des Stils in ganz Deutschland, mit einer mächtigen, von Konchen umgebenen Kuppel. Die Fassade (Fig. 91), in wildbewegten Formen mit schweren Verkröpfungen gebildet,

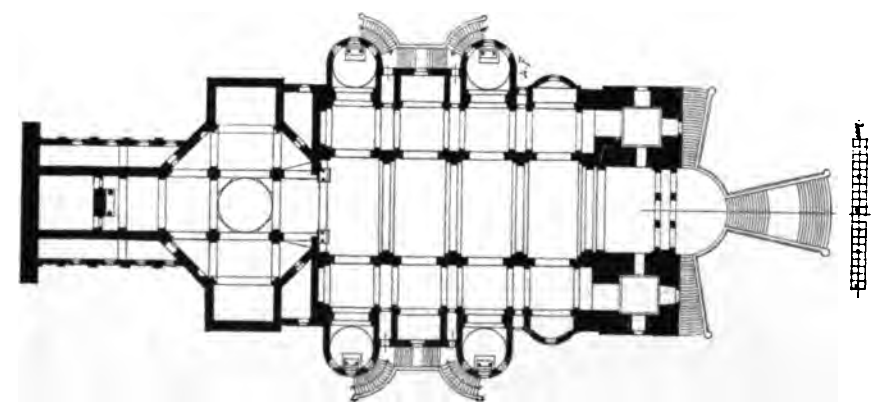
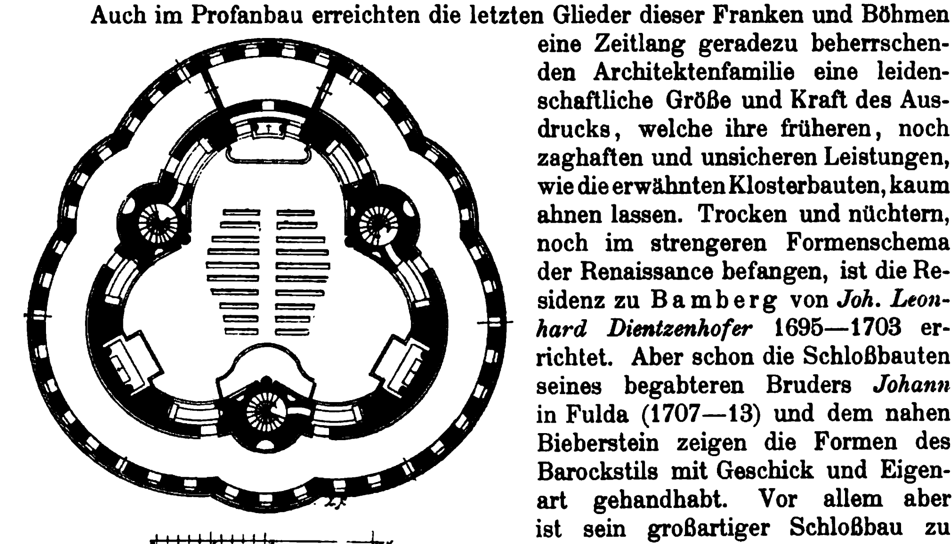


Fig. 88 Grundriss des Doms zu Kempten

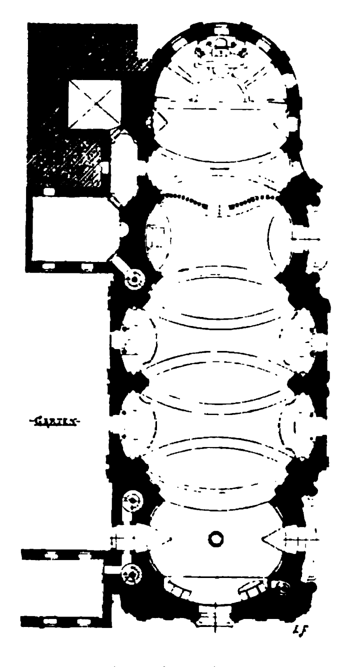
[1]) *P. A. Weigmann*, Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrh. Straßburg 1902. — *H. Schmerber*, Beiträge zur Geschichte der Dientzenhofer. Prag 1900.

ist ein Werk des Kilian D.; ein keck neben die Kuppel gesetzter Eckturm gibt der Außenansicht besonders malerisches Leben.

Auch im Profanbau erreichten die letzten Glieder dieser Franken und Böhmen eine Zeitlang geradezu beherrschenden Architektenfamilie eine leidenschaftliche Größe und Kraft des Ausdrucks, welche ihre früheren, noch zaghaften und unsicheren Leistungen, wie die erwähnten Klosterbauten, kaum ahnen lassen. Trocken und nüchtern, noch im strengeren Formenschema der Renaissance befangen, ist die Residenz zu Bamberg von *Joh. Leonhard Dientzenhofer* 1695—1703 errichtet. Aber schon die Schloßbauten seines begabteren Bruders *Johann* in Fulda (1707—13) und dem nahen Bieberstein zeigen die Formen des Barockstils mit Geschick und Eigenart gehandhabt. Vor allem aber ist sein großartiger Schloßbau zu Pommersfelden [1]) (1711- bis 1718) ein Hauptdenkmal des deutschen Barocks, das weithin vorbildlich gewirkt hat. Anregungen des französischen und Elemente des italienischen Schloßbaues sind hier mit voller Freiheit den deutschen Bedürfnissen gemäß verarbeitet.


Fig. 89 Grundriss der Dreifaltigkeitskapelle bei Waldsassen

Zum erstenmal auf deutschem Boden erscheint die vollausgebildete Hufeisenform der Anlage mit weit vorspringenden Flügeln, die in Eckpavillons enden; das Mittelrisalit (Fig. 92) ist nach der Hof- wie der Gartenseite kräftig vorgezogen und enthält ein durch alle drei Stockwerke reichendes imposantes Treppenhaus, sowie den großen Festsaal, dem im Erdgeschoß die „sala terrena" nach italienischer Manier entspricht. In zwei rechtwinklig gebogenen Läufen ist die Treppe zum Hauptgeschoß emporgeführt, innerhalb eines ringsum laufenden Galerienbaues, der im Erdgeschoß mit wuchtigen Pfeilerarkaden, im ersten Stock mit einer architravierten Säulenstellung, mit teilweise gepaarten Säulen, im obersten Stockwerk mit Rundbogenarkaden sich öffnet — das Ganze also fußend auf dem Gedanken des italienischen Arkadenhofes, wenn auch in rein dekorativer Absicht, denn den umlaufenden Galerien entsprechen keine dahinterliegenden Innenräume, sie öffnen sich mit Fenstern nach außen! Aber doch bleibt das Treppenhaus im ganzen wie im einzelnen eine der glänzendsten Schöpfungen des deutschen Barocks. — Die architektonische Ge-


Fig. 90 Grundriss von St. Margareth in Brschevnow

[1]) Kupferstichpublikation von Sal. Kleiner. Augsburg 1728.

staltung des Äußeren ist einfach und derb, nur am Mittelrisalit zu kräftiger Wirkung gesteigert.

Die Plandisposition von Pommersfelden wurde maßgebend nicht bloß für

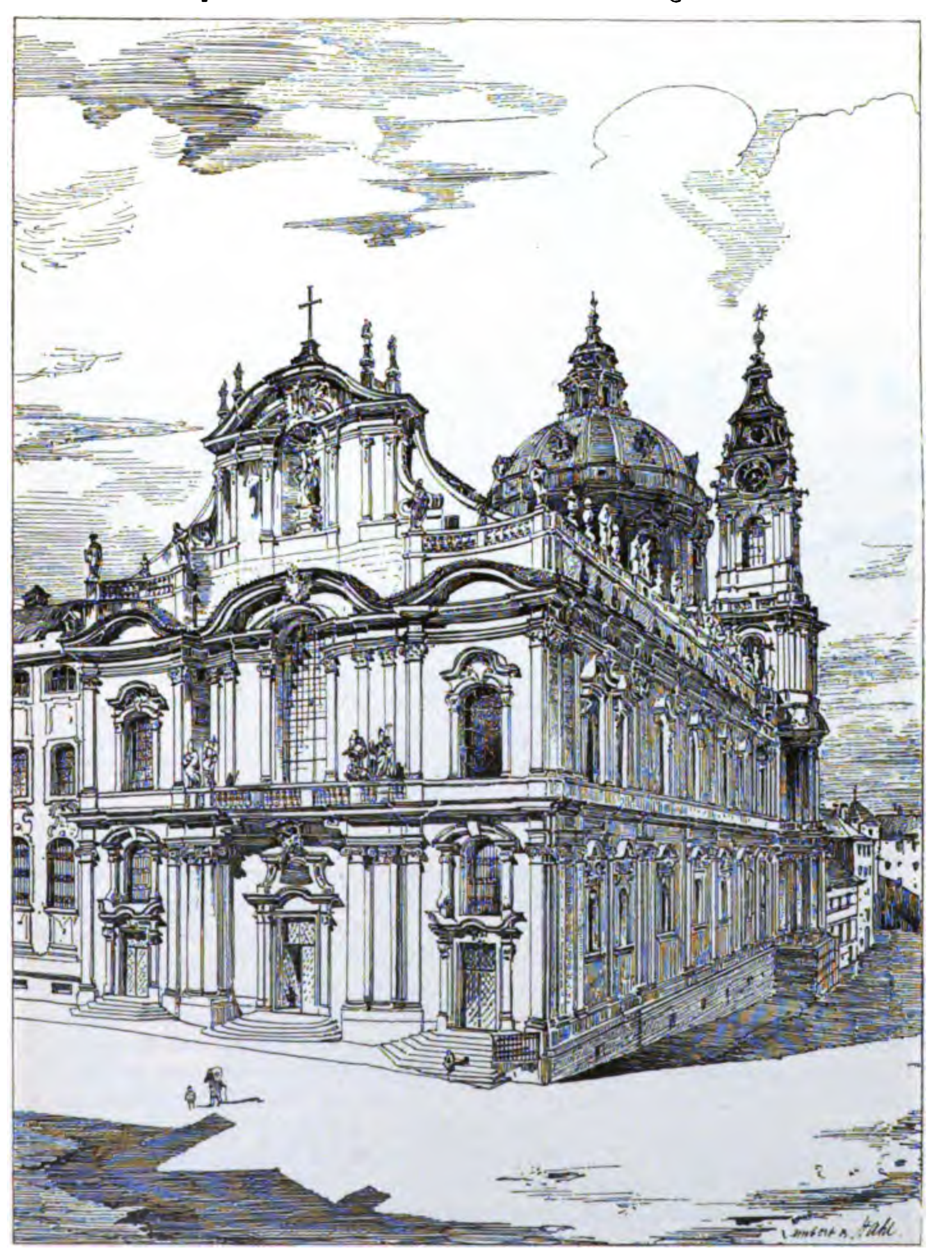


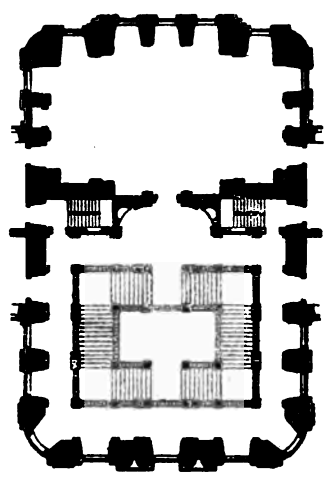
Fig. 91 St. Nikolauskirche (Kleinseite) zu Prag

spätere Schloßbauten Johann Dientzenhofers selbst, wie Kleinheubach bei Mainz (1723 ff.), sondern schuf ein Prototyp des deutschen Schloßbaus im 18. Jahrhundert; die Stallgebäude, welche in Pommersfelden offenbar in Anlehnung an

das Versailler Vorbild dem Hauptbau gegenüber halbkreisförmig angeordnet sind, wurden schon in Kleinheubach zur Seite verlegt, so daß die dreiteilig mit vorspringenden Seitenflügeln entwickelte Fassade sich zur Hauptschauseite des Schlosses gestaltete.

In Bamberg, wo Johann Dientzenhofer bis zu seinem Tode wohnte, scheint er für den reichen Archivar Boettinger auch zwei stattliche Bürgerhäuser geschaffen zu haben, das Concordiahaus und vielleicht das — jetzt leider devastierte — Prellhaus. Die Formen gehen hier — namentlich an dem letzteren (Fig. 93) — aber schon mehr ins Üppig-Schwülstige über, wie es sonst erst für die Bauten der jüngern Dientzenhofer-Schule charakteristisch erscheint. Diese jüngere Generation steht bereits unter dem geistigen Einfluß des größten süddeutschen Barockmeisters, Fischer von Erlach.

In den Werken der Dientzenhofer tritt ein ehrliches aber schweres Ringen mit ihren Aufgaben und insbesondere mit dem Einfluß der großen fremden Meister hervor; im Anfang noch unbeholfen und nüchtern erhebt sich mit Johann Dientzenhofer diese Richtung zur völligen Herrschaft über die Ausdrucksmittel des Barocks und weiß italienische wie französische Anregungen zu einer neuen einheitlichen Weise zu verarbeiten. Viel unbefangener und leichtherziger, mit einer Art von lächelnder Sicherheit steht *Johann Bernhard Fischer* (1656 bis 1723)[1] den fremden Mustern und Regeln gegenüber, wie uns am besten sein literarisches Werk „Entwurf einer historischen Architektur" (Wien 1725) erkennen läßt. Fischer ist der erste und so gut wie der einzige Künstler seiner Zeit, der zu einer wahrhaft historischen Auffassung der verschiedenen Stilrichtungen gelangte. Mit unbefangenem Urteil sucht er nicht wie die übrigen Theoretiker in der Antike allein das Heil, sondern weiß die Eigenart aller Stilepochen zu würdigen. Diesen Standpunkt nahm er auch bei seinem Schaffen ein; vor haltlosem Eklektizismus aber bewahrte ihn die Fülle eigener Ideen.


Fig. 92 Schloss Pommersfelden Grundriss des Mittelbaues

In Graz als Sohn eines Bildhauers geboren sah Bernhard Fischer in jungen Jahren Italien und wurde bereits 1687 in Wien Hofingenieur und Architekturlehrer des späteren Kaisers Joseph I. Sein erster größerer Kirchenbau, die Kollegienkirche zu Salzburg (1696—1707) ist dem Grundriß (Fig. 94) nach eine ins Barocke übersetzte Nachbildung der Sorbonne in Paris; die Fassade mit konvex vortretendem Mittelschiff sucht durch seitliche Verschiebung der Türme das Kuppelmotiv auch für die Außenansicht zur Geltung zu bringen. Besser als hier gelang dies in der Peterskirche zu Wien (1702—13), die als unmittelbare Vorstufe zu dem Hauptwerk des Meisters, der Kirche des hl. Karl Borromaeus in Wien (1716—37) gelten darf. Die großen Probleme einer Verbindung von Zentral- und Langhausbau, von Kuppel und Türmen sind hier in einer neuen und geistvollen Weise gelöst, die allerdings so nur einem kenntnisreichen und geistvollen Künstler einmal gelingen mochte und methodisch keinen eigentlichen Fortschritt bedeutet. Der Grundriß (Fig. 95) zeigt einen in die Längsachse gestellten ovalen Kuppelraum, durch rechtwinklige Anbauten in den Achsen zur Kreuzform ausgebaut, während ihn im übrigen vier in die Diagonale gestellte, gleichfalls ovale Kapellen

[1]) *A. Ilg,* Die Fischer von Erlach. I. Wien 1895.

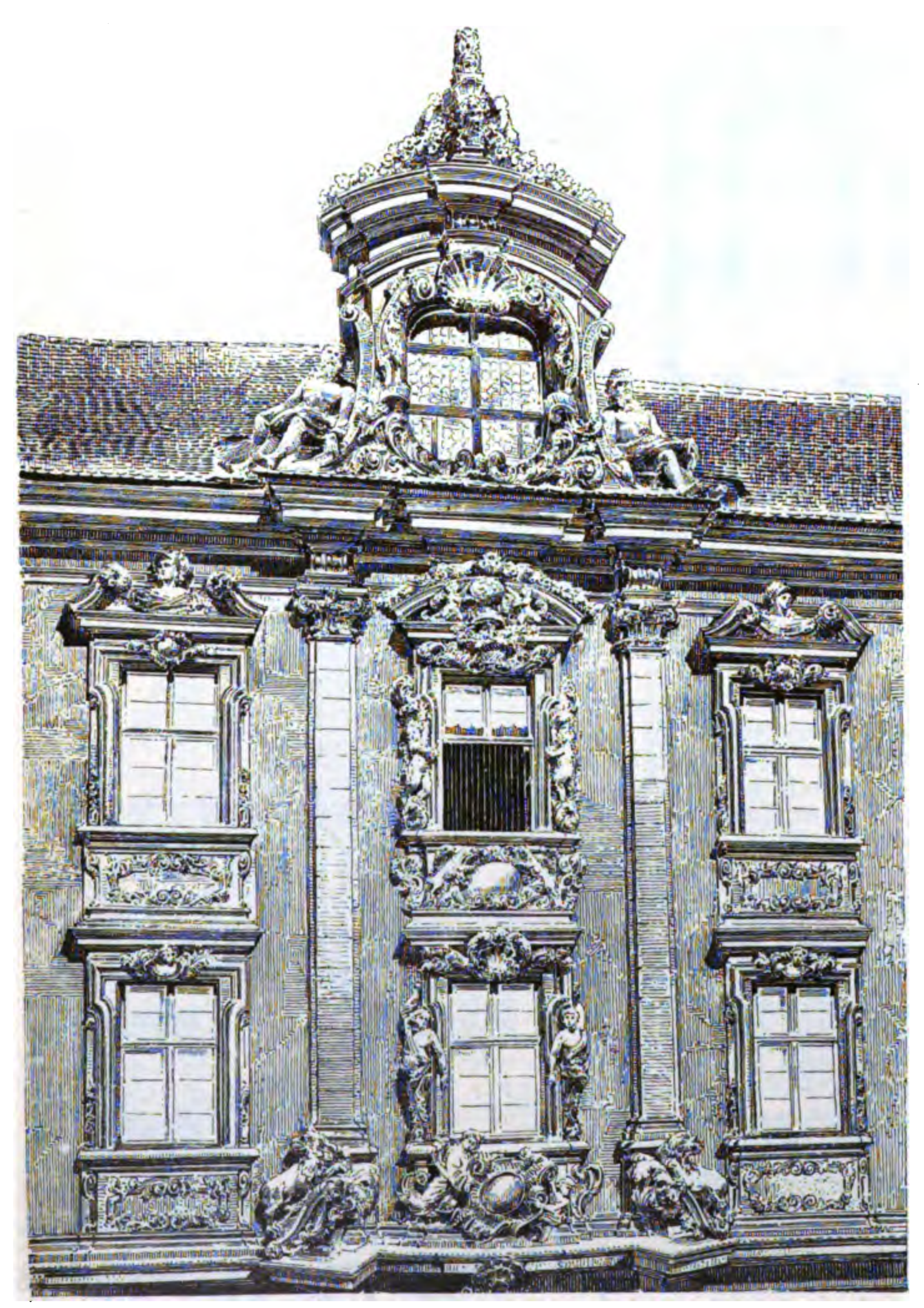


Fig. 93 Boettingersches Haus zu Bamberg

mit Emporen darüber umsäumen. Die Längsschiffe sind als Vorhalle und Chorraum stark verlängert; den Chor schließt, wie bei venezianischen Kirchen, eine im Halbkreis gestellte Säulenreihe, welche den Durchblick nach der dahinter-

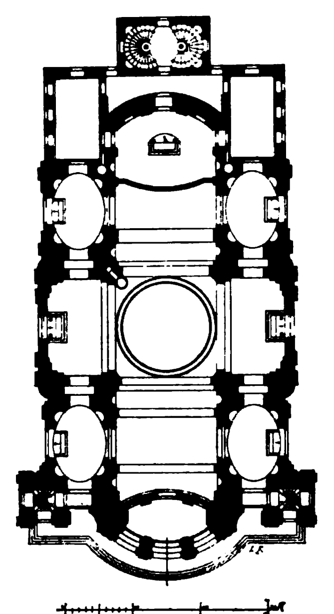


Fig. 94 Grundriss der Kollegienkirche zu Salzburg

liegenden Sakristei eröffnet. Als Fassade legt sich im rechten Winkel ein rein nach dekorativen Rücksichten gestalteter Baukörper vor, der mit einer korinthischen Tempelfront, zu der breite Stufen emporführen, in der Mitte vorspringt, und seitlich in niedrig gehaltenen barocken Anbauten ohne praktischen Zweck endigt; sie gewähren, wie die Flügelbauten der Peterskirche, dem Wagenverkehr Durchlaß. Die Stelle der Türme aber vertreten zwei vor die zurücktretenden Seitenteile der Fassade frei hingestellte Nachbildungen der Trajanssäule in Rom, die von kleinen Rundlaternen bekrönt sind. Dieser originelle Gedanke gibt der Fassade (Fig. 96) ihr frappantes Leben: die beiden Spitzsäulen gehen mit der hoch dazwischen aufragenden, edel gestalteten Kuppel zu einem äußerst malerischen Bilde zusammen, das uns vergessen läßt, wie wenig organisch es entwickelt ist. Archäologische Reminiszenzen vermischen sich darin mit Motiven, wie sie etwa gleichzeitig Juvara in seiner Superga (vgl. S. 46) gestaltet hat. Es ist eine mit höchstem dekorativen Geschick gefundene Augenblickslösung, die uns immerhin den deutschen Barockstil auf der Höhe seiner formalen Kraft zeigt.

Fischers Tätigkeit im Profanbau beginnt früh (um 1690) mit den nur zum Teil nach seinen Intentionen ausgeführten großartigen Entwürfen für Schloß Schönbrunn bei Wien. Eine noch wichtigere Aufgabe war ihm mit der Umgestaltung der kaiserlichen Hofburg gestellt, und er hat sie in dem Fassadenbau der Reichskanzlei, in dem Neubau der Winterreitschule und der Hofbibliothek mit jener glücklichen Verschmelzung französisch klassizierender Strenge und italienisch barocken Überschwangs gelöst, welcher durch ihn in die Wiener Bauschule eingeführt wurde. Neuerdings ist die Front nach dem Michaelerplatz mit dem imposanten Kuppelvestibül in seinem Sinne ausgeführt worden. Das Innere der Hofbibliothek (Fig. 97) mit der kecken Einbeziehung der Bücherwände in die architektonische Dekoration spottet der

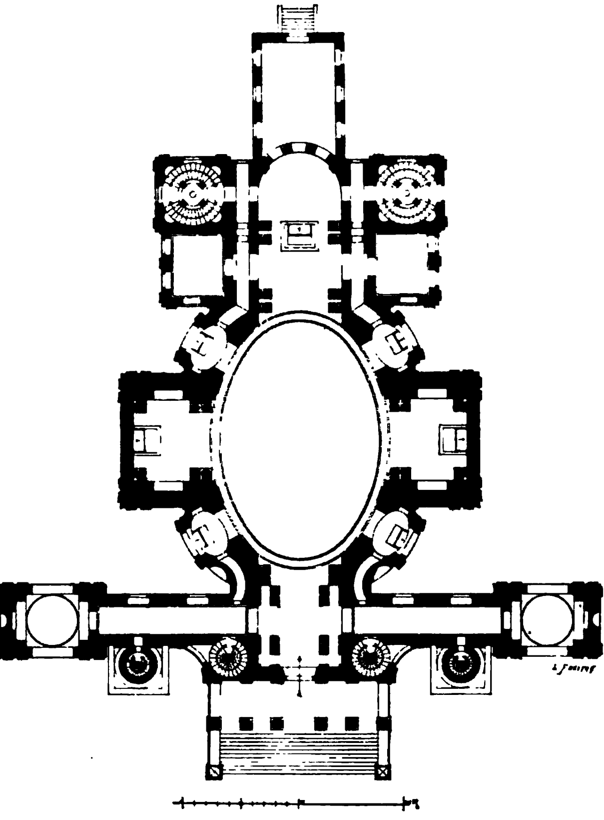


Fig. 95 Grundriss von St. Karl Borromaeus zu Wien

nüchternen Fassade, die erst unter der Leitung des Sohnes zustande gekommen zu sein scheint. Auch eine Reihe der glänzendsten Adelpaläste in Wien und anderwärts gehen auf Bernhard Fischer zurück: der Palast des Prinzen Eugen (jetzt Finanzministerium) in der Himmelpfortgasse (1703) hat namentlich in seiner Treppenanlage ein oft nachgeahmtes Vorbild üppiger, wuchtiger Pracht. Die

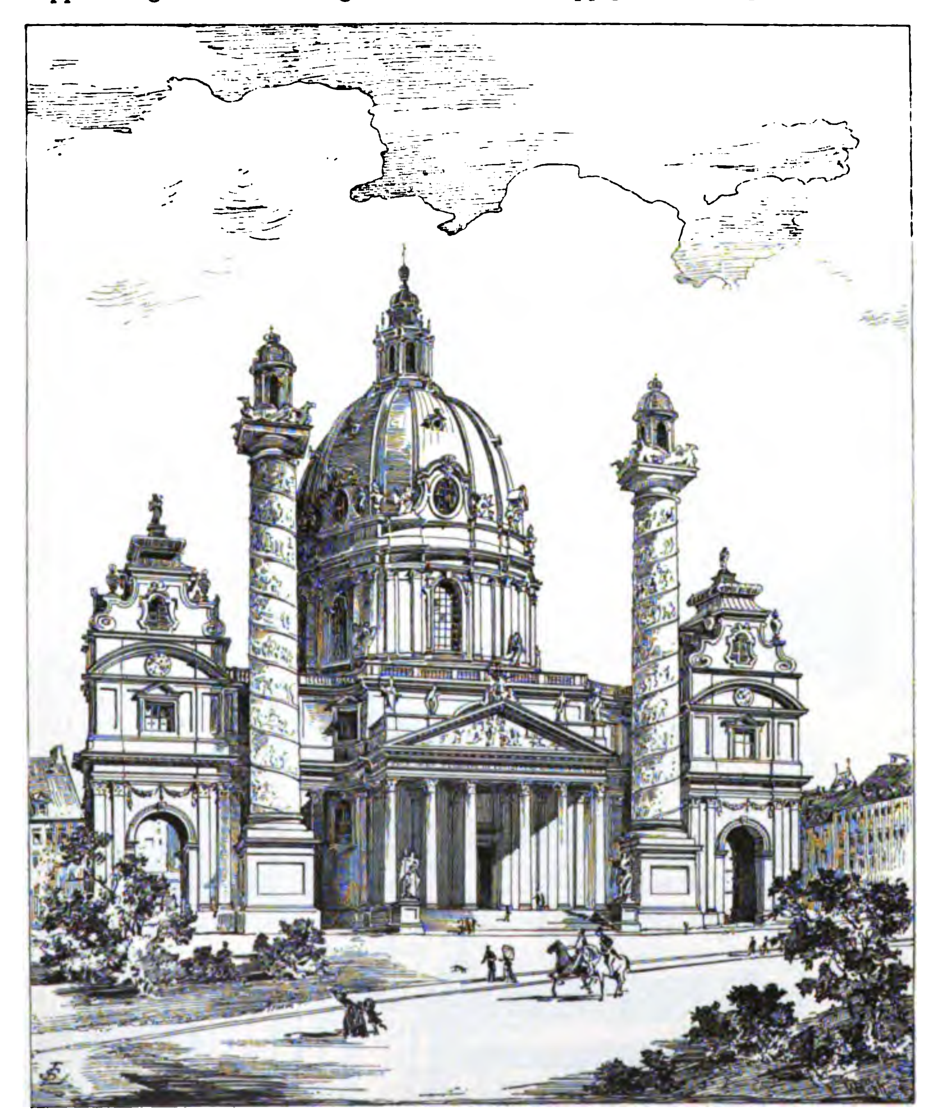


Fig. 96 St. Karl Borromaeus zu Wien

Fassade des Palais Trautson (1720—30) (Fig. 98) vereinigt wahrhaft fürstliche Größe mit anmutigster Durchbildung im einzelnen, das Palais Clam-Gallas in Prag (1707—12) besitzt in seinen Risaliten mit den von Atlantenpaaren, die einen Balkon tragen, flankierten Prachtportalen charakteristische Beispiele der echt barocken Kunst, durch Konzentrierung der Massenwirkung eine sonst einfach gehaltene Fassade malerisch zu beleben.

Neben Fischer — dessen Sohn *Joseph Emanuel Fischer von Erlach* (1695 bis 1742) an die Bedeutung des Vaters nicht heranreicht — war *Johann Lukas von Hildebrand* (1666—1745) der hervorragendste Barockarchitekt Österreichs. Seine Hauptschöpfungen sind Lustschloß Belvedere, das Palais Daun (jetzt Kinsky), ein Teil des Stiftsgebäudes Göttweih und das Schloß Mirabell

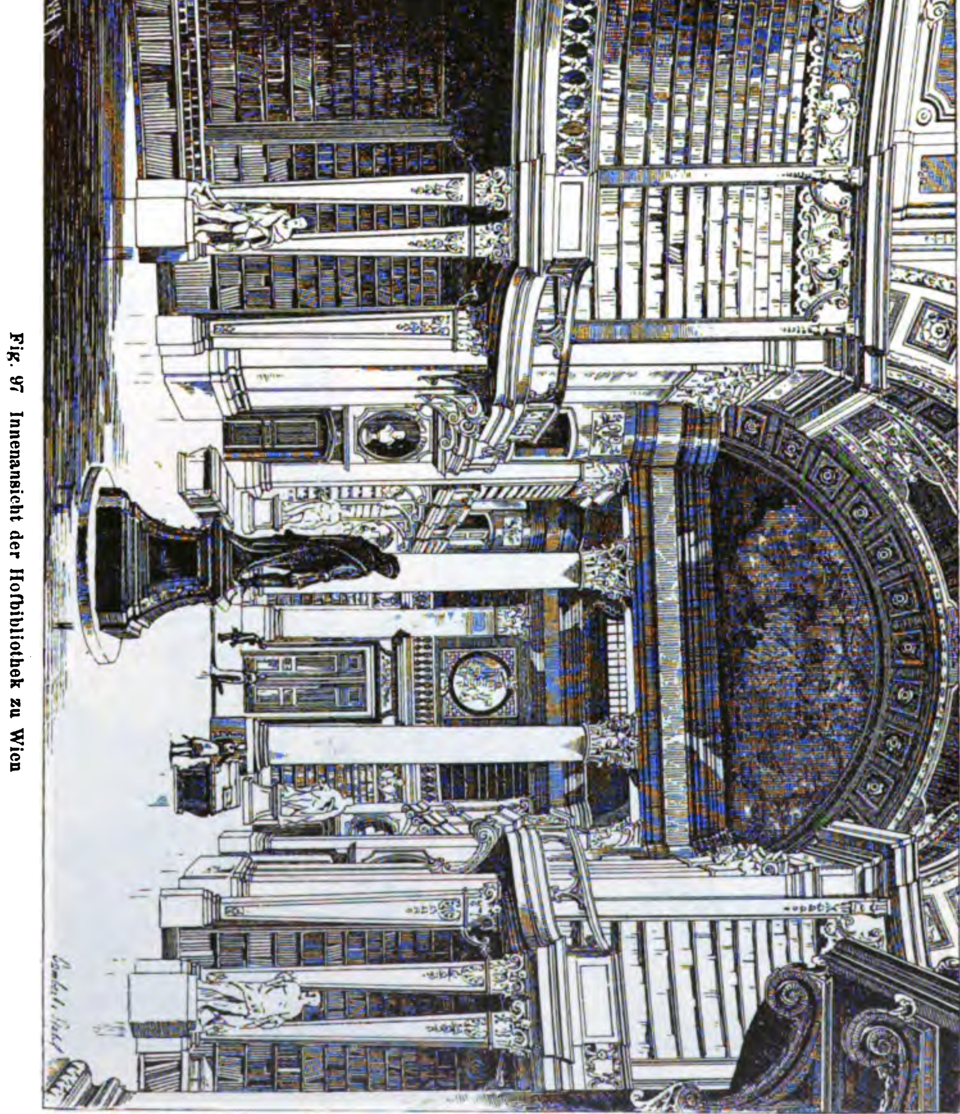


Fig. 97 Innenansicht der Hofbibliothek zu Wien

in Salzburg. Das Belvedere, 1693—1724 für den Prinzen Eugen von Savoyen, einen besonderen Gönner Hildebrands, erbaut, ist für die graziöse Leichtigkeit und malerische Bewegtheit seines Stils charakteristisch (Fig. 99). Den Niveauverschiedenheiten des Terrains gemäß sind die verschiedenen Bauteile mit großem Geschick aneinandergefügt und aufs reichste und zierlichste, mit sichtlicher An-

lehnung an den französischen Geschmack, dekoriert. Eine großartige Gartenanlage erhöht den Reiz des anmutigen Baus. Das für den Feldmarschall Daun etwa 1709—13 erbaute Palais Kinsky trägt denselben Grundzug heiteren Schmucksinns; bezeichnend ist die Ersetzung der Pilaster im Mittelrisalit (Fig. 100) durch



Fig. 98 Palais Trautson zu Wien

hermenartige Pfeiler. Im Schlosse Mirabell ist namentlich die Treppe mit ihrem in derbe Schnörkel aufgelösten Geländer (Fig. 101) für den barocken Übermut Hildebrandscher Dekorationsweise charakteristisch.

Was die Fischer von Erlach, Hildebrand und andere Architekten zum Teil italienischen Ursprungs — namentlich *Domenico Martinelli* und *Felice Donato*

d'Allio werden oft genannt — für die Hauptstadt Wien bedeuteten, das waren *Jakob Prandauer* für das Erzherzogtum Österreich, die *Gumpp* für Tirol, *Kilian Ignaz Dientzenhofer* für Prag und Böhmen: durchaus deutsch empfindende Meister, welche unter dem Einfluß der in Österreich zusammenströmenden italienischen Stilrichtungen doch Werke von nationaler Eigenart hervorzubringen vermochten.

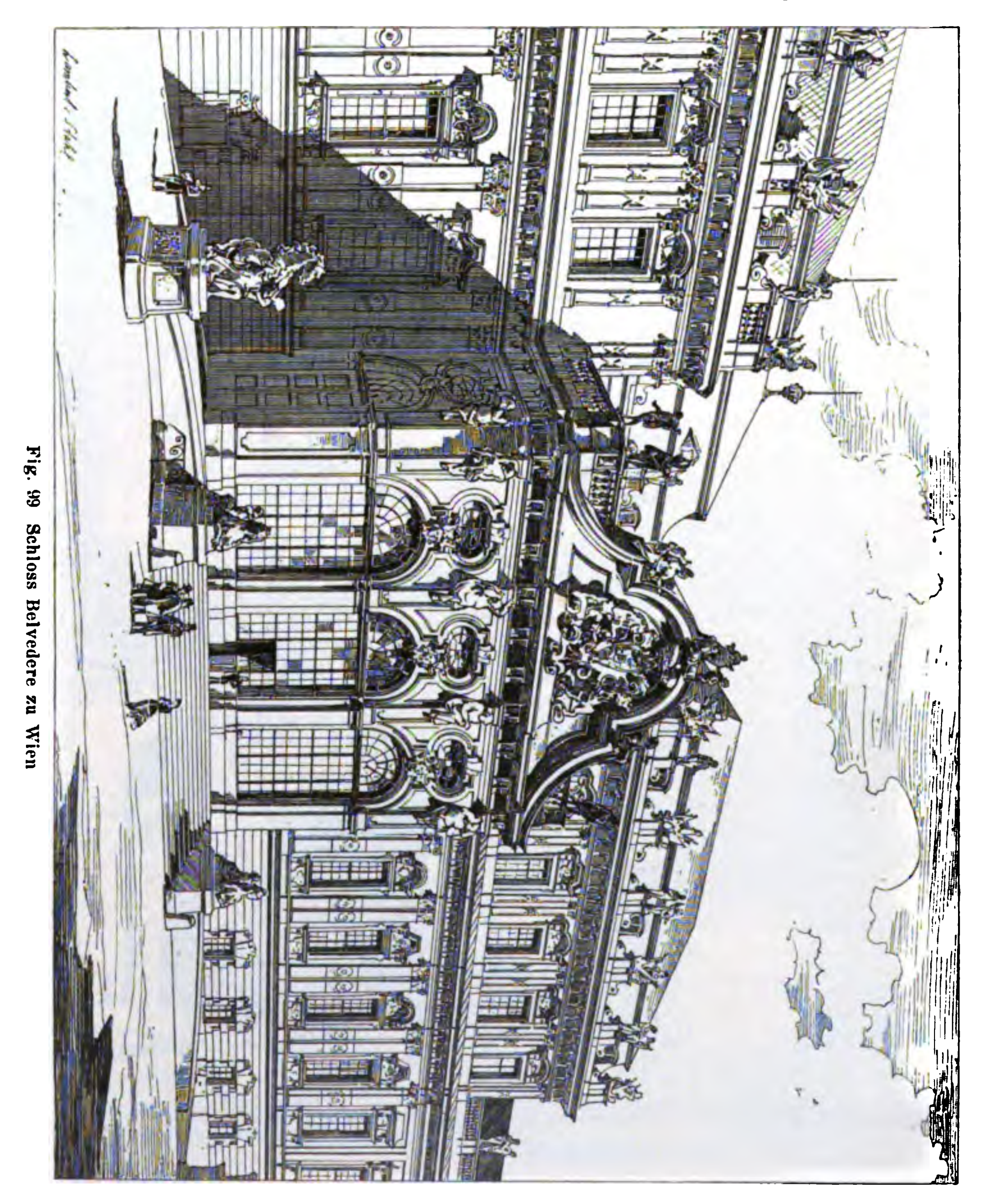


Fig. 99 Schloss Belvedere zu Wien

Jakob Prandauer († 1727), von Haus aus ein einfacher Maurermeister in St. Pölten, ist der phantasiereiche, monumental gestaltende Schöpfer zahlreicher großer Stiftsbauten, wie Mölk, Herzogenburg, Dürrenstein, Sonntagsberg, St. Florian geworden. Seine Anlage von Mölk, mit der von zwei Prachtbauten flankierten, durch eine offene Säulenloggia auf die unten vorbeifließende Donau herabschauenden Kirche (vgl.

den Plan Fig. 102, oben) ist geradezu vorbildlich durch geniale Ausnutzung der natürlichen Lage und das künstlerische Abwägen der einzelnen Bauteile nach ihrer Bedeutung: während in allen Nutzbauten absichtliche Zurückhaltung und Einfachheit herrscht, ist die Kirche am Äußeren und Inneren, in Formen wie Farben mit rauschender Pracht ausgestaltet (Fig. 103), durchaus einheitlich und bei aller Übertreibung und Geziertheit voll mächtiger Empfindung. *Anton Gumpp*, ein Schüler des in Rom gebildeten und tätigen *Johann Paul Schor*, baute die Jakobskirche in Innsbruck (1717—24) auf originellem Grundriß von mächtiger Breitenentfaltung, sowie das durch seltene Entschiedenheit des monumentalen Charakters ausgezeichnete Landhaus ebendaselbst. Seine wuchtigen Formen entsprechen nicht immer den Verhältnissen der von ihm ausgeführten Bauten, sind aber stets mit architektonischer Klarheit künstlerisch durchgebildet.

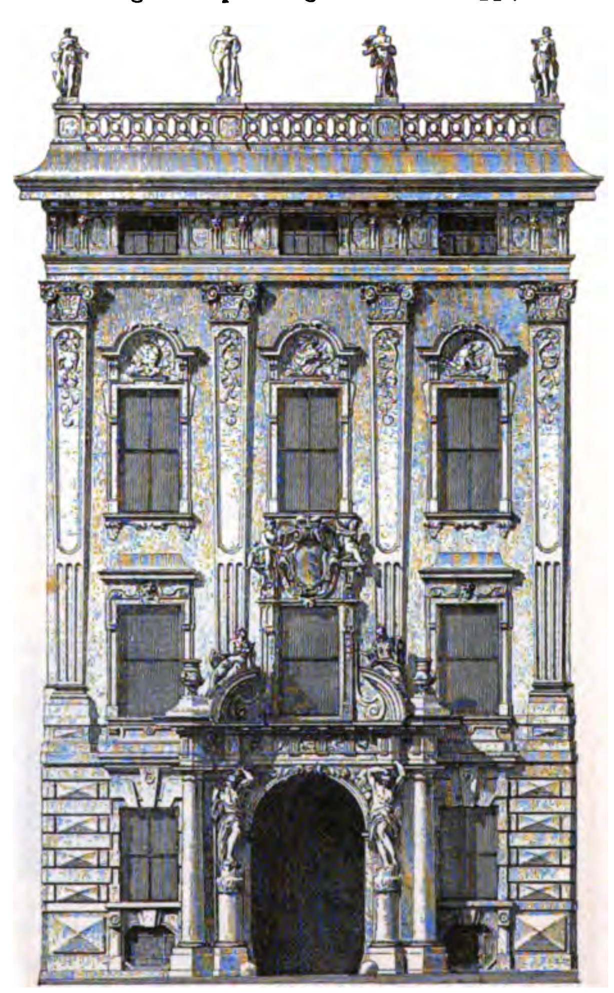


Fig. 100 Mittelrisalit vom Palais Kinsky zu Wien

Eine führende Stellung in Prag, wo schon sein Vater Christoph zu Ansehen gelangt war, errang, gegen die Konkurrenz zahlreicher Italiener, *Kilian Ignaz Dientzenhofer* (1689 bis 1751). Er vollendete die Nikolauskirche auf der Kleinseite, baute die zierliche „Villa Amerika", vor allem aber zahlreiche Kirchen, wie die Ursulinerinnenkirche auf dem Hradschin (1720—28), St. Johann Nepomuk am Felsen, St. Thomas, St. Katharina, St. Nikolaus in der Altstadt; letztere ist seine bedeutendste Zentralanlage, ein Kuppelraum mit kurzen Seitenflügeln, die breiten Pfeiler sehr wirkungsvoll zu ovalen Eckkapellen mit Emporen darüber aufgelöst. Der nach innen großartig wirkenden Kuppel fehlt leider die äußere Schale, ebenso wie sie an der gleichzeitigen und im Grundriß verwandten St. Maria Magdalenenkirche zu Karlsbad (Fig. 104) durch ein einfaches Kegeldach ersetzt ist. Dadurch erlangen in der Fassadenbildung die Türme das entschiedene Übergewicht. Sein Glanzwerk auf dem Gebiete der Profanarchitektur ist das Palais Piccolomini (jetzt Sylva-Tarouca) in Prag, voll edler Ruhe und Vornehmheit in der Fassade, die aber doch von einem Zug heiterer Lebensfreude wie verklärt erscheint. Ähnliches gilt von dem Palais Golz, jetzt Staatsgymnasium (Fig. 105), das gleich jenem Bau nach den Plänen Dientzenhofers angeblich von *Anselmo Lurago* aus-

geführt wurde. — Im engen Zusammenhange mit der Prager und Wiener Schule steht der Barock in Schlesien, soweit nicht auch hier direkt italienische Bauleute tätig waren, wie bei der Elisabetkapelle (1680) am Breslauer Dom. Als Architekt ihres Gegenstückes, der Kurfürstlichen Kapelle (1727), wird der jüngere *Fischer von Erlach* genannt, während *Johann Bernh. Fischer* selbst das jetzt leider zerstörte Schreyvogelsche Haus (später Hauptpost) schuf, einen vornehmen Bau von kräftiger Formenbehandlung. Die bedeutendste Leistung der Kirchenarchitektur ist die Klosterkirche von Grüssau (1735). Sie trägt den Charakter der von Kilian Dientzenhofer begründeten Richtung, ihre Fassade ist eines der reifstcn und kühnsten Beispiele ganz malerischer Kompo-

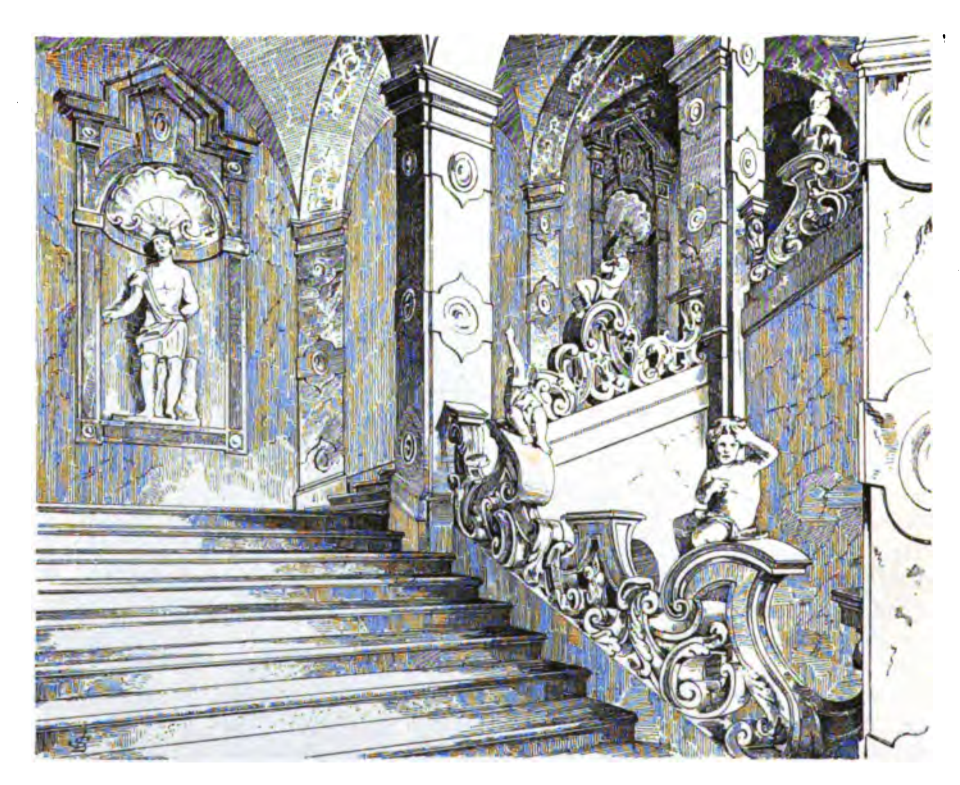


Fig. 101 Treppe im Schloss Mirabell in Salzburg

sitionsweise, welche die geschwungene Form für alle Flächen und Gesimse zum Prinzip erhebt. Andere Klosterbauten, wie die zu Trebnitz, Leubus, Heinrichau sind mehr durch das stattliche Gesamtbild und die Pracht der Innendekoration bemerkenswert, als durch architektonische Eigenart der Gestaltung. Die Jesuiten bauten 1689—98 ihre durch einfache und klare Gliederung hervorragende Collegien- (jetzt Matthias-)Kirche in Breslau und begannen 1728 den Bau des Collegienhauses, der heutigen Universität. Es ist, obwohl ein Torso der Länge und Höhe nach, der bedeutendste Profanbau Breslaus und eines der stattlichsten Werke des deutschen Barocks. Denn obwohl dem Generalentwurf zur Kirche und Universität — ohne zwingende Gründe — italienischer Ursprung zugeschrieben wird, so ist doch die Ausführung augenscheinlich

ganz das Werk deutscher Meister und erinnert in manchen Einzelheiten an die Wiener Schule.[1])

Außerhalb Österreichs glänzte als einer der bedeutendsten Architekten seiner Zeit *Johann Balthasar Neumann* (1687—1753), der Meister von Würzburg[2]). In ihm fließen die Traditionen der fränkischen und der Wiener Schule, der Dientzenhofer und der Fischer von Erlach, zusammen mit einer künstlerisch reich begabten Persönlichkeit voll Empfindungs- und Tatkraft. Das Glück, seine architektonischen Fähigkeiten voll entfalten zu können, verdankte *Neumann*, der von Beruf Artillerieoffizier war und als solcher zum Grade eines Obersten emporstieg, dem glanzliebenden Geschlechte der Grafen von Schönborn, von dem verschiedene Mitglieder gleichzeitig oder bald nacheinander die bischöflichen Sitze von Würzburg, Bamberg, Speyer, Konstanz, Worms, Trier und Mainz innehatten. Seine Hauptwerke in Würzburg waren die Schönbornkapelle am Dom (1721—36) und die bischöfliche Residenz. Erstere, ein prunkender Familengrabbau (Fig. 106) schließt sich im Grundriß an die Peterskirche in Wien an, während die feine, zierliche Formbehandlung des Aufbaus bereits in die französische Richtung einlenkt, die später für Neumann maßgebend werden sollte. Die Residenz (1720—44) ist der großartigste und in mancher Hinsicht vollendetste Schloßbau des deutschen Barockstils. Der Grundriß (Fig. 107) zeigt eine um fünf Höfe, deren mittelster als Ehrenhof durchgebildet ist, gruppierte umfangreiche Anlage. Dem Brauche gemäß liegen in der Hauptachse die mächtige Vorhalle und der Gartensaal, die besonders monumental gestaltete Treppe schließt sich zur Linken an; sie bildet, im Schmuck der meisterhaften Deckenfresken Tiepolos, einen Repräsentationsraum von wahrhaft fürstlichem Glanz. Daran schließt sich im ersten Geschoß der große Kaisersaal und an den Außenfronten herumgeführt eine lange Reihe von Prachtsälen, wie sie in so vollendeter künstlerischer Durchbildung kaum ein zweites deutsches Fürstenschloß aufzuweisen hat. Langsam vollzieht

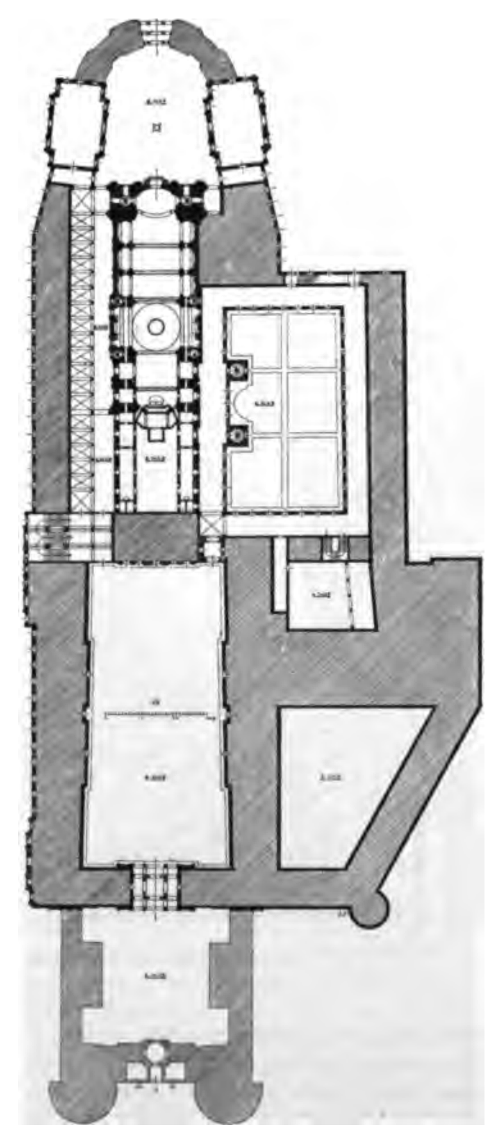


Fig. 102 Lageplan von Kloster Mölk

[1]) *M. Semrau,* Die Bauten Breslaus. S.-A. Breslau 1901.
[2]) *J. Keller,* Balthasar Neumann. Würzburg 1896.

sich dabei der Wandel zum Rokoko, für welches der glänzende Geist dieses Architekten ganz besonders vorbereitet war. Die Außenarchitektur (Fig. 108) ist dagegen in einem durch einige klassizistische Elemente, wie den Triglyphenfries des Erdgeschosses, gemäßigten Barock ausgeführt, dessen Pathos sich vor allem in dem prachtvollen Mittelgiebel entladet. Großartig gedacht, wieder durch eine geistreiche und reizvolle Treppenanlage besonders ausgezeichnet, ist auch das Schloß zu Bruchsal, das Neumann seit 1722 für ein anderes Mitglied der Familie Schönborn, den Fürstbischof von Speyer, ausführte. Andere hervorragende Profanbauten Neumanns sind Schloß Werneck und Abtei Oberzell im Würzburgischen, beide im Innern jetzt gänzlich verändert; ferner das frühere Katharinen-

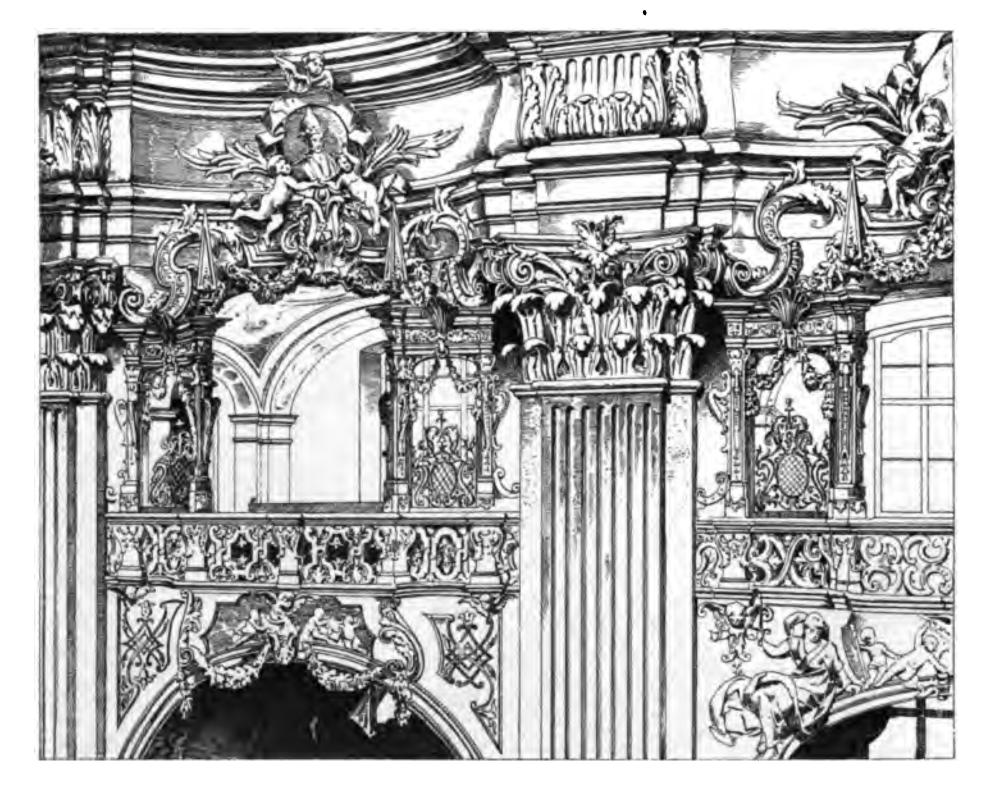


Fig. 103 Aus dem Langhause der Kirche von Kloster Mölk

spital und das Priesterseminar in Bamberg, sowie das „Dikasterialgebäude“ in Ehrenbreitstein, letztere mehr einfache Nutzbauten, deren künstlerische Wirkung hauptsächlich auf den schönen Verhältnissen beruht. Auch zu den Schloßbauten in Karlsruhe und Stuttgart lieferte er — nicht ausgeführte — Pläne, wie er denn überhaupt in ganz Südwestdeutschland und den Rheinlanden seinerzeit als die höchste Autorität in Bausachen gegolten zu haben scheint. Unter seinen Kirchenbauten (St. Peter in Bruchsal, Gössweinstein, Neresheim) ragt die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen durch die malerische Gestaltung des Grundrisses hervor (Fig. 109); auch hier herrscht in der Innenausstattung bereits das volle Rokoko.

Die ungemein reiche und fruchtbare Tätigkeit Neumanns, die auch in Privatbauten, namentlich der Städte Würzburg und Bamberg wertvolle Zeug-

nisse hinterlassen hat, hielt den deutschen Barockstil noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein gegen den einbrechenden französischen Klassizismus aufrecht. Als sein Schüler muß *Johann Conrad Schlaun* betrachtet werden, der den Plan des Schlosses zu Brühl am Rhein schuf und den Erbdrostenhof (Fig. 110), sowie das Schloß zu Münster in Westfalen erbaute. Auch in Mainz (Zeughaus, Großherzogliches Palais, Dalbergscher Hof) und Trier (Schloß, Justizgebäude, Kesselstädtisches Palais) hat diese Schule des süddeutschen Barocks bemerkenswerte Schöpfungen hinterlassen. — Eine sehr reiche und bedeutende Entwicklung hat die Barockarchitektur Südwestdeutschlands aufzuweisen. Auch hier erscheinen welsche Elemente, wie sie über die Alpen herüberdrangen, mit kräftigem deutschem Empfinden verarbeitet und neu gestaltet. — In München[1]) war *Joseph Effner* († 1795) der führende Meister, dem insbesondere der innere Ausbau des Schlosses Schleißheim (seit 1715) zu verdanken ist; er gehört zu den glänzendsten Leistungen der deutschen Dekorationskunst. Auch die „reichen Zimmer" der Residenz zu München scheinen von Effner entworfen und zum Teil ausgeführt zu sein. Das Freysingsche Palais (1740—50) (Fig. 111) zeigt ihn als flotten Dekorator in der Außenarchitektur, die nach ihrer Anlage wie Durchführung an das Hildebrandsche Palais Kinsky erinnert. Ein verwandter Meister ist *Johann Gunezrhainer* († 1763), der im Kirchen- wie im Privatbau Bayerns eine umfassende Tätigkeit entfaltete.

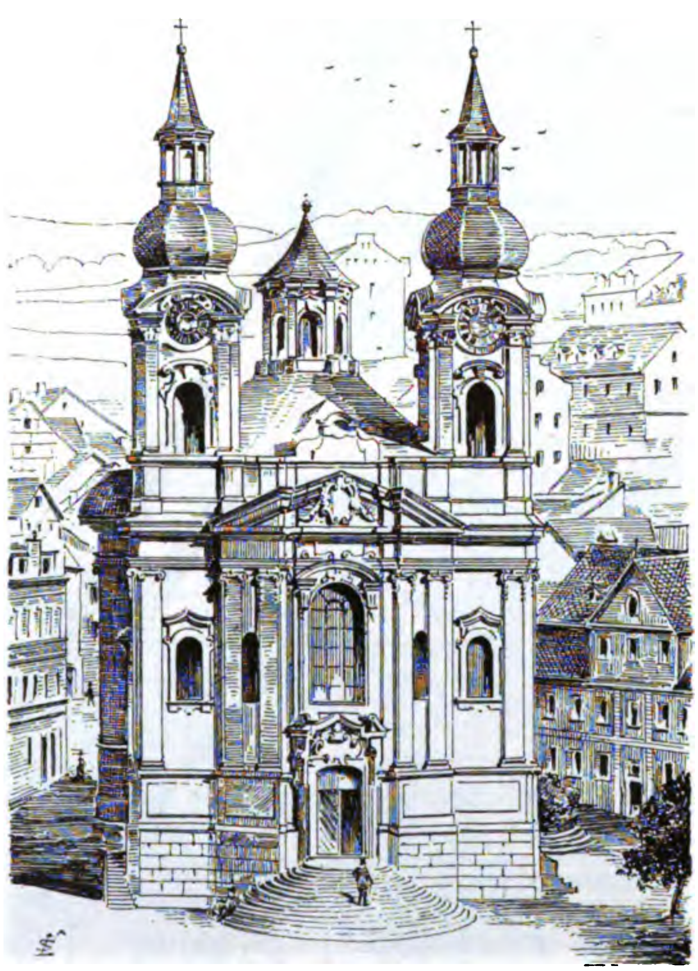


Fig. 104 Magdalenenkirche zu Karlsbad

[1]) Vgl. O. *Aufleger*, Süddeutsche Architektur des XVII. und XVIII. Jahrhunderts (Lichtdrucke), mit Spezialpublikationen von Ottobeuren (Bd. I/II), Münchener Profanbauten (Bd. III/IV), Schleissheim (Bd. V), Münchener Residenz (Bd. VII/VIII) u. a. München 1891 ff.

Ein besonderes Gepräge erhielt der südwestdeutsche Barock durch die Tätigkeit der Baumeister und Dekoratoren aus dem Bregenzerwalde (Vorarlberg), von denen seit 1650 bereits ganze Generationen in diesen Gegenden am Werke waren. Die Namen *Beer, Thumb, Moosbrugger* treten besonders hervor. Ihre Träger sind deutsch in ihrem Fühlen und Gestalten; ohne umfassendere Kenntnis der italienischen Formensprache schufen sie frei nach ihrem Sinn, vorzugsweise in der Durchbildung des Grundrisses ihre Stärke suchend. Der allmähliche Umbau der altberühmten Wallfahrtskirche des Klosters Einsiedeln in der Schweiz ist fast ganz von diesen Architekten vollzogen worden. Er wurde in seinem

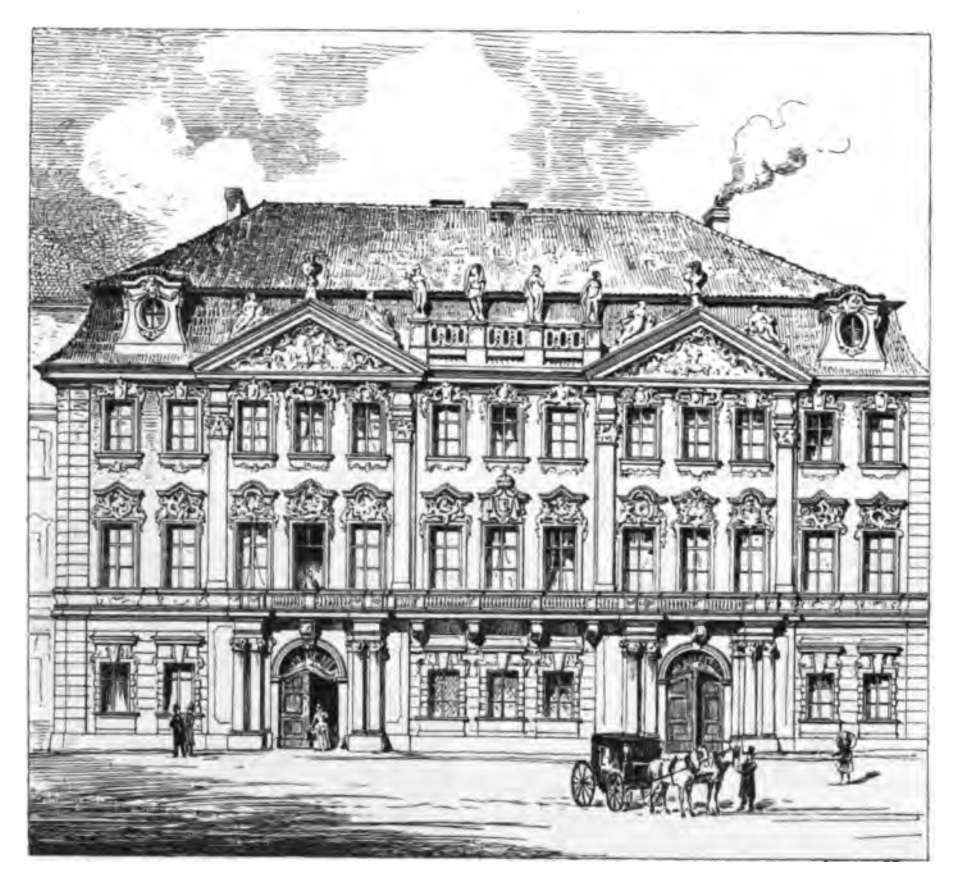


Fig. 105 Ehem. Palais Golz zu Prag

Streben nach Zusammenfassen des gesamten Grundrißinhalts einer älteren Langhausanlage zu einheitlicher Raumwirkung typisch für eine ganze Reihe origineller und prunkvoller Klosterkirchen, wie sie dann zumeist während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Landen um den Bodensee herum entstanden.[1]) St. Gallen, Irsee im Algäu, Ottobeuren, Salem, Wiblingen, Weingarten, Ochsenhausen, Zwiefalten, Ehingen u. a. sind hier zu

[1]) Vgl. *W. Kick* und *B. Pfeiffer,* Barock, Rokoko und Louis XVI aus Schwaben und der Schweiz. Stuttgart 1897 und die zusammenfassende Darstellung von B. Pfeiffer in: Die Kunst- und Altertumsdenkmale Württembergs, Donaukreis, S. 9—64.

nennen. Zumeist wurde ein vollständiger Umbau des gesamten Komplexes der Konventsgebäude unternommen, wobei die Kirche in die Mittelachse zu stehen

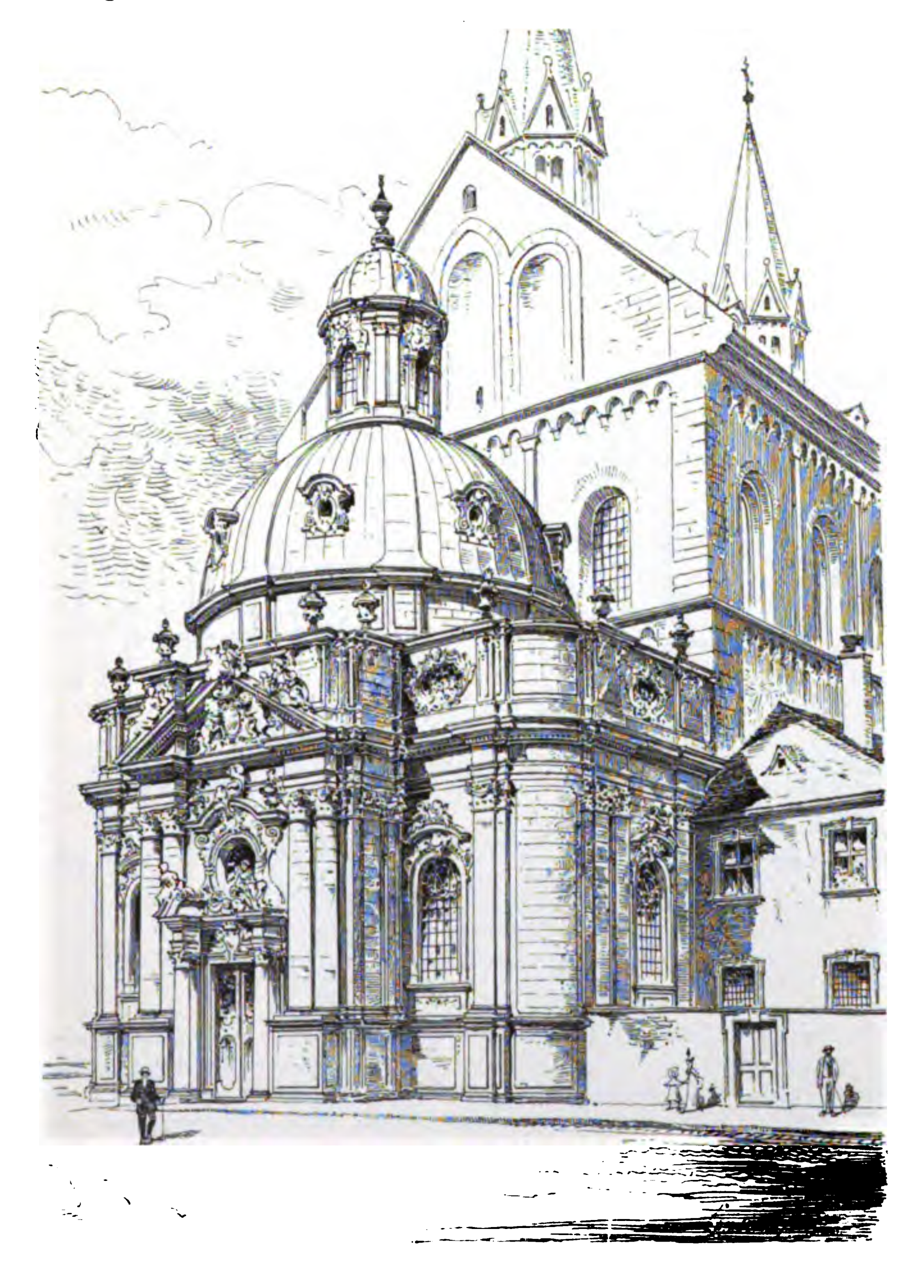


Fig. 106 Schönbornkapelle zu Würzburg

kam, wie der nicht ganz zur Durchführung gelangte Lageplan von Kloster Wiblingen bei Ulm (Fig. 112) es zeigt. Im Aufbau der Kirche wird die erstrebte Raumwirkung entweder auf Grund einer ins Barocke übersetzten Hallenanlage

mit aufgeteilten Seitenschiffen erreicht, oder durch Annäherung an den Zentralbau, mag dies nun, wie in Weingarten (Fig. 113), durch Aufnahme der Vierung mit Tambourkuppel in das Hallenschema erfolgen, oder durch ganz freie und dann um so eindrucksvollere Gestaltung eines beherrschenden Mittelraums, wie es in großartigster Weise die Klosterkirche von Wiblingen (Fig. 114) zeigt. Hier ist durch einen majestätischen Rundbau, dessen Umfang über die Mauerflucht in flachen Bogenlinien ausgreift, eine höchst eigenartige, national empfundene Lösung des Zentralbauproblems erreicht, die unzweifelhaft zu den bedeutendsten Leistungen des deutschen Barocks zählt. Auch die Konviktskirche zu Ehingen ist ein solcher Zentralbau von mächtigster Raumwirkung, in seiner Anlage vielleicht durch Fischers Kollegienkirche zu Salzburg (vgl. S. 96) beeinflußt.

So fehlt es jenen vorarlbergisch-schwäbischen Architekten nicht an großen und fruchtbaren Gedanken für die Gestaltung des Innenraums; seltener zeigen

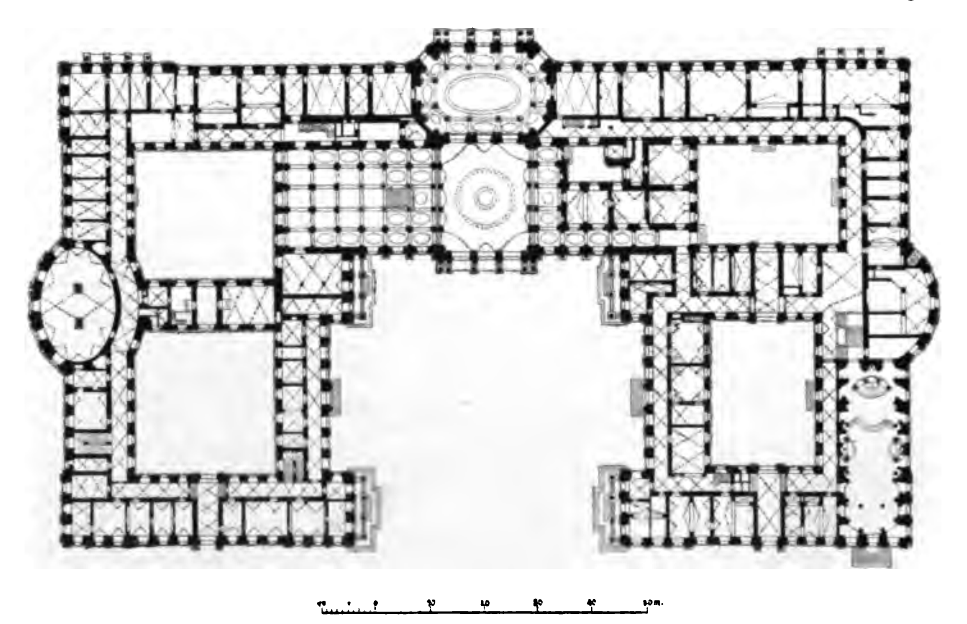


Fig. 107 Grundriss des Erdgeschosses der Residenz zu Würzburg

sie die gleiche glückliche Hand in der Einzelausführung. Ihre Fassaden sind zumeist plump oder nichtssagend. Die reizvolle Innendekoration der Kirchen aber verdanken sie fremden Mitarbeitern. Die Wessobrunner Stukkatorenschule,[1]) welche damals in ganz Süddeutschland Proben ihrer Kunstfertigkeit ablegte, hat auch die meisten dieser architektonischen Schöpfungen mit ihrer reichen und zierlichen Formenwelt erfüllt. Ihre Leistungen bauen sich vorwiegend auf dem Studium italienischer und französischer Vorbilder auf. Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts aber gewannen wirklich bedeutende und phantasiemächtige Künstler die Herrschaft über diesen Zweig des Schaffens in Süddeutschland: die beiden Brüder *Cosmas Damian* (1686—1739) und *Egid Quirin Asam* (1692—1750.[2])
Als Söhne eines in Tegernsee, Benediktbeuren und andern Klöstern beschäftigten

[1]) *G. Hager*, Die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stukkatoren. München 1894.

[2]) *Ph. M. Halm*, Die Künstlerfamilie der Asam. München 1896.

Malers von Jugend auf der Kunst beflissen und in Italien gebildet, teilten sie sich in die Rollen des Malers und Stukkators. So haben sie gemeinsam die Klosterkirchen Ensdorf, Michaelfeld, Aldersbach, Einsiedeln, ferner den Dom zu Freising, die Jakobskirche in Innsbruck und mehrere Münchener Pfarr-

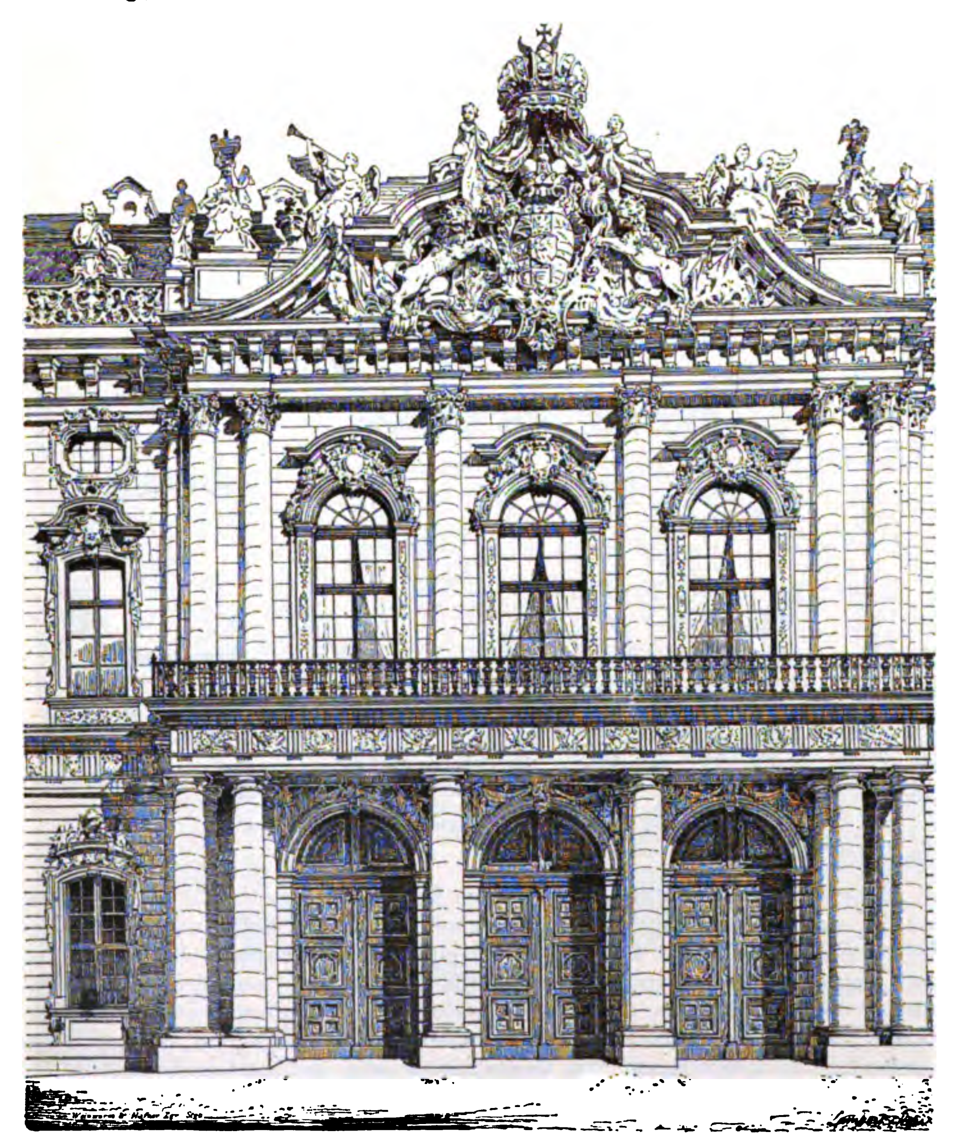


Fig. 108 Mittelbau der Residenz zu Würzburg

kirchen dekoriert. Als Maler begründete Kosmas Damian Asam seinen Ruf namentlich durch die glanzvollen Fresken der Klosterkirche Weingarten. Die interessantesten Leistungen der Brüder aber sind die Klosterkirche zu Weltenburg an der Donau und die von ihnen größtenteils auf eigene Kosten erbaute Johanneskirche neben dem Wohnhause des Egid Quirin in der Sendlinger-

straße zu München (Fig. 115). Beidemal geht auch der architektonische Entwurf, sowie die ganze Ausstattung, auf die Brüder zurück; die vom Barock prinzipiell angestrebte Einheit des Kunstschaffens ist also hier im höchsten Grade erreicht, freilich auf Kosten der von der Architektur bisher beanspruchten Führerstellung. Das bezeugt nicht bloß das von einer unglaublichen Formenflut überströmte Innere der Johanneskirche, sondern auch die ganz malerisch aus Felsblöcken emporwachsende Fassade derselben, sowie das Äußere des Asamhauses, dessen künstlerische Gestaltung ganz der plastischen Dekoration anheimgegeben blieb, der die architektonischen Formen als etwas Bedeutungsloses untergeordnet sind.

Niemals zu dieser Auflösung der Grenzen zwischen den einzelnen Kunstgattungen hat sich die Architektur in den protestantischen Gegenden Deutschlands verstanden. Es mangelte der Antrieb dazu durch sinnlich-leidenschaftliches Empfinden; Regelrichtigkeit und kühle Klarheit der Gestaltung entsprachen vielmehr der Gefühlsweise des Nordens und des Protestantismus. Zunächst gestatteten die Verhältnisse nach dem großen Kriege überhaupt keine Bautätigkeit

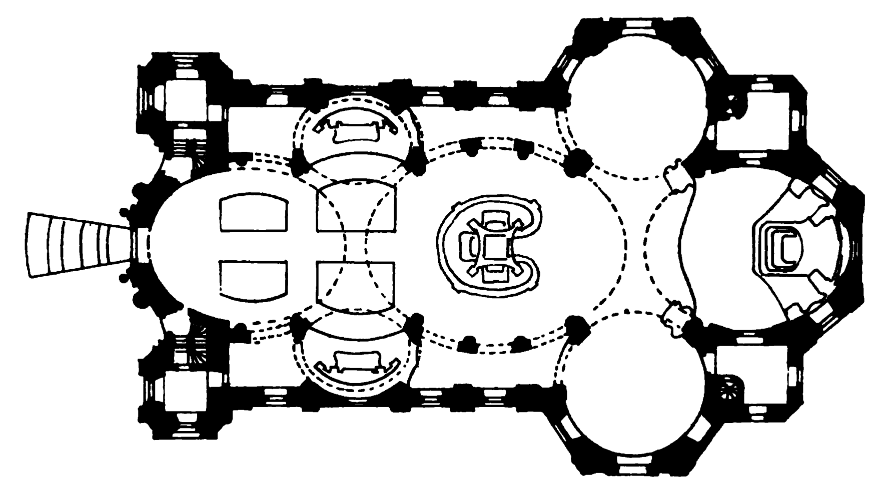


Fig. 109 Grundriss der Kirche zu Vierzehnheiligen

im größeren Stil. Architektonisches Wissen konnte sich nur literarisch betätigen, wie die mannigfachen Schriften des vielgereisten Ulmer Stadtbaumeisters *Joseph Furttenbach* (1591—1667) oder später des gelehrten Theoretikers *Leonhard Christoph Sturm* († 1729) bekunden. Dem praktischen Bedürfnis genügten die „Säulenbücher“ der *Kammermayer, Jndau, Nonnenmacher, Senkeisen* u. a. wackerer Tischlermeister, welche die Formen der „Architectura nova“ behandelten, so gut sie es verstanden: in spießbürgerlichem Geiste, schwulstig und zopfig, doch auch mit jener Sorgfalt und Freude an der Einzelform, die im Gegensatz zu der geistreichen Flüchtigkeit der italienischen Dekoratoren als ein nationales Moment gewürdigt werden will.

In den Landen der sächsischen Kurfürsten entwickelte sich zuerst wieder eine Art baukünstlerischer Tradition, wie insbesondere die Schloßbauten von Gotha, Weimar, Weissenfels, Friedrichswerth erkennen lassen. Der kursächsische Hofbaumeister *Moritz Richter* und seine Söhne, ferner *Kaspar Vogel* in Erfurt, *Jeremias Tütleb* sind die führenden Meister. Ohne Feinheit in den Proportionen und Gliederungen, derb und ungeschickt im Ornament, wissen sie doch Gebäude zu schaffen, die auch ohne imposante Massenentfaltung — vgl. das

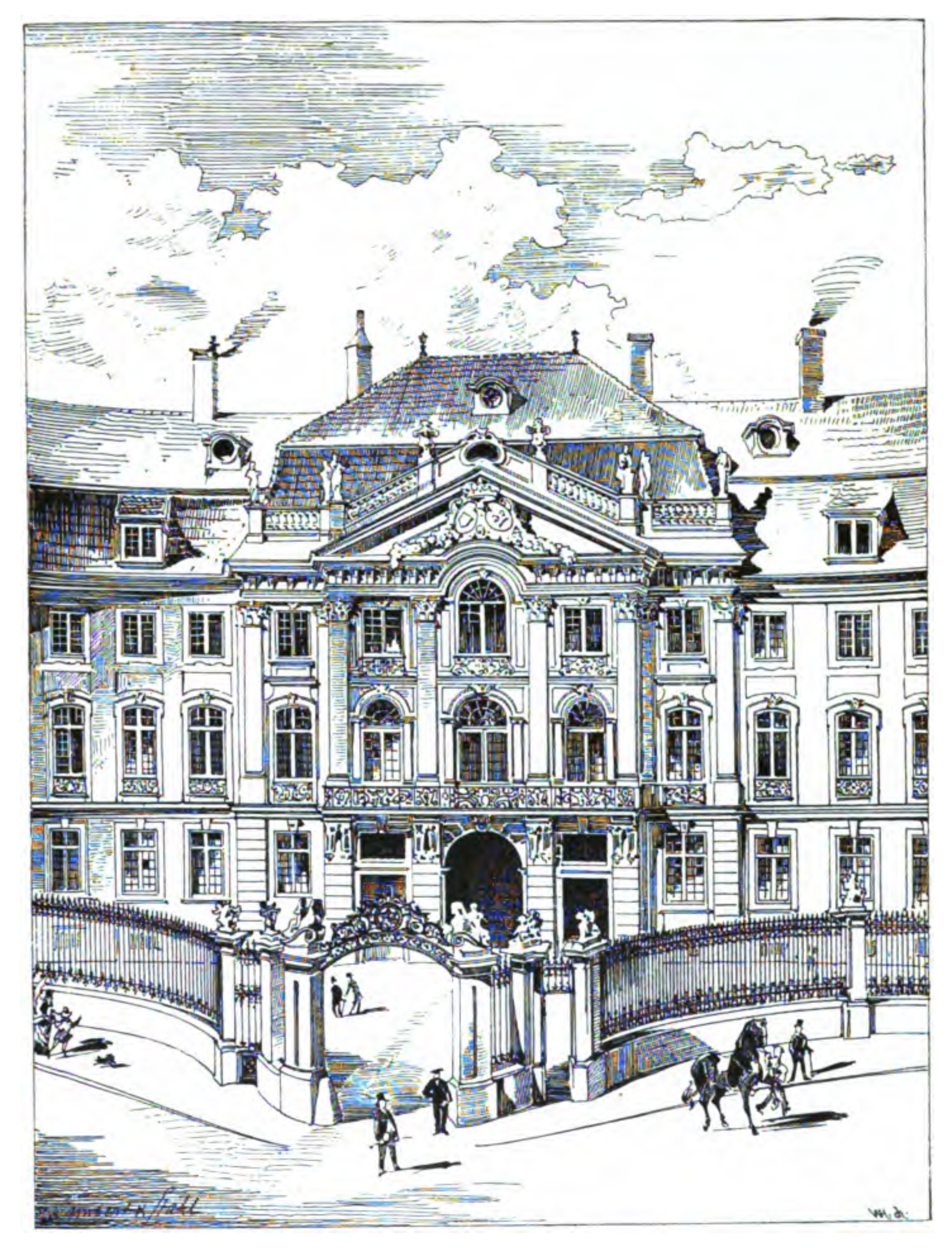


Fig. 110 Erbdrostenhof zu Münster i. W.

Steueramtshaus in Erfurt (Fig. 116) — durch den Ausdruck einer biederen und frischen Gesinnung nicht ohne Wirkung bleiben. Im Kirchenbau [1]) ging man nicht über die von der sächsischen Schule des 16. Jahrhunderts ausgebildete Grundform, die Hallenanlage mit Emporen zwischen den einbezogenen Strebepfeilern

[1]) *K. E. O. Fritsch,* Der Kirchenbau des Protestantismus. Berlin 1893.

hinaus; selbst die Nachahmung gotischer Motive findet sich bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts. Höhere künstlerische Ansprüche rief aber die Bewegung des Pietismus hervor, welche als Reaktion gegen das verknöcherte Pfaffentum des orthodoxen Protestantismus in dieser Zeit einsetzte und tief in die Herzen griff. Die Schloßkapelle zu Eisenberg (1680—92) mit ihren auf Säulenpaaren

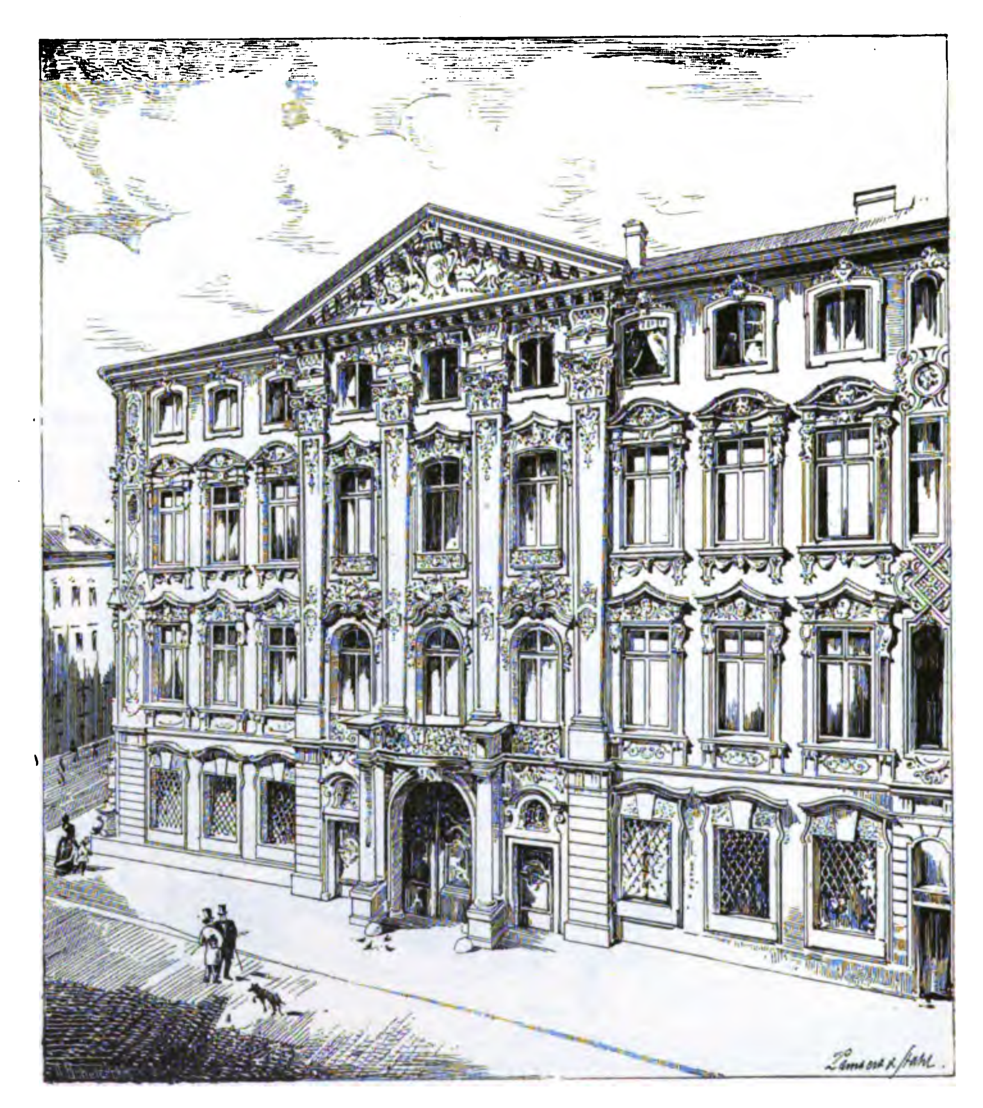


Fig. 111 Preysingsches Palais zu München

sich erhebenden Emporen und dem zierlichen Stuckaturschmuck (Fig. 117), und ähnlich die Schloßkapellen zu Weissenfels, Friedenstein, Koburg sind ein Ausdruck der wiedererwachten religiösen Innigkeit, die auch in der kunstvolleren und reicheren Gestaltung des Gotteshauses ihren Ausdruck sucht. Eine andere, gleichfalls öfters wiederholte Grundrißlösung versuchte der braunschwei-

gische Hofarchitekt *Hermann Korb* (1655—1735) in der Garnisonkirche daselbst: eine innere Ovalstellung von acht Säulen als Träger der Emporen innerhalb eines rechteckigen Raumes; Kanzel und Altar sind miteinander verbunden, wie häufig in dieser Zeit. Als wissenschaftlicher Vertreter dieser auf die Gestaltung der Predigt-und Abendmahlskirche abzielenden Bestrebungen ist der schon genannte *Leonhard Christoph Sturm*, ein Mathematikprofessor, von Interesse, der in mehreren Schriften[1]) die zu erhebenden ästhetisch-architektonischen Forderungen klar formulierte und zu ihrer Lösung praktische Vorschläge machte. Er geht dabei vom Kreis, vom Kreuz mit abgestumpften Winkeln, aber auch vom Dreieck (Fig. 118) und selbst von jener seltsamen Anlage in zwei rechtwinklig aneinander stoßenden Schiffen (Fig. 119) aus, welche unter dem Zwange lokaler Verhältnisse auch die frühere Zeit bereits gelegentlich angewendet hatte; Sturm füllt dabei, den Rationalismus auf die Spitze treibend, die innere Ecke des Grundrisses noch mit der Predigerwohnung zu einem Quadrat aus.

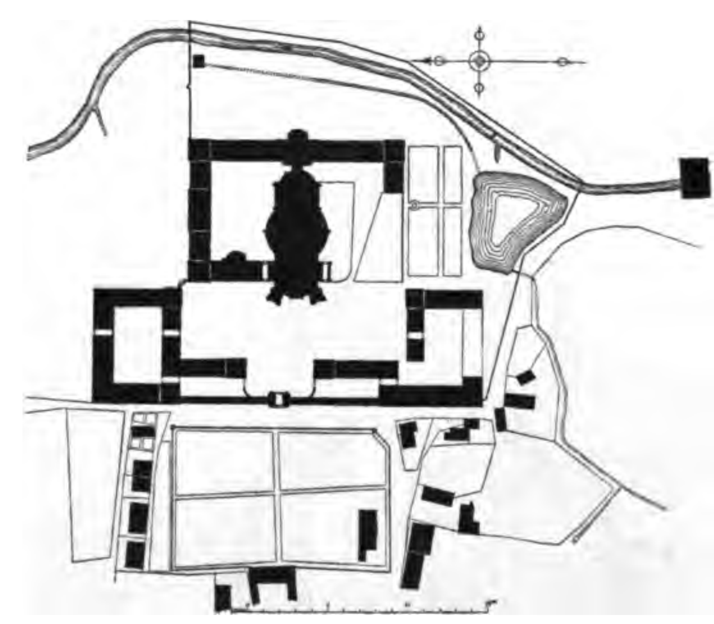


Fig. 112 Lageplan des Klosters Wiblingen bei Ulm

Gegenüber solchen nüchternen theoretischen Spielereien bedeuten die Bauten, welche in der aufblühenden sächsischen Residenz Dresden entstanden, die ersten künstlerischen Taten des norddeutschen Barocks. So vor allem das durch Größe und Einfachkeit der Grundrißbildung ebenso wie durch eine gewisse saftige Frische des Details ausgezeichnete Palais im Großen Garten (1679—80) (Fig. 120), angeblich von *Joh. Georg Starcke* († 1695) und *Joh. Friedr. Karger* (1650—1726) geschaffen. Hier erstand auch in *Georg Bähr* (1666—1738) der

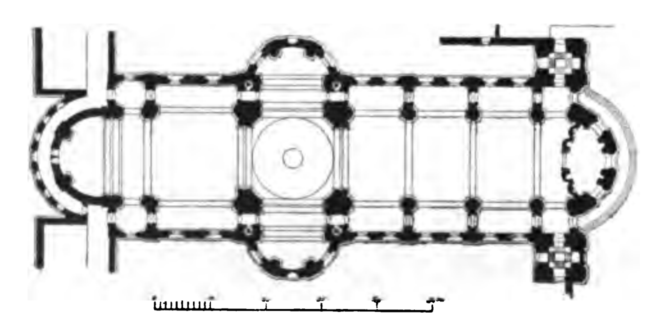


Fig. 113 Grundriss der Klosterkirche zu Weingarten

[1]) Architekton. Gedenken von protest. kleiner Kirchen Figur und Einrichtung. Hamburg 1712. — Vollständige Anweisung aller Art Kirchen wohl anzugeben. Augsburg 1718.

große Meister, welcher dem Ideal des protestantischen Kirchenbaus einen monumentalen Ausdruck zu geben wußte. Seine Frauenkirche[1]) zu Dresden (1726 bis 1740) besteht ihrem Grundriß nach (Fig. 121) aus zwei konzentrischen Achtecken von wechselnder Seitenlänge; der von radial gestellten Säulenpfeilern umgebene zentrale Kuppelraum öffnet sich nach den Achsen zu einem Kreuz, welches die drei Portale und die halbrund hinausgebaute Chornische aufnimmt, während in den Diagonalen breite Treppentürme vorgelagert sind, die zugleich für den hochaufsteigenden zentralen Kuppelturm als Widerlager dienen. Zwischen den Pfeilern sind vier Emporen eingefügt, welche zwar die an sich großgedachte innere Raumwirkung vernichten, aber mit ihrem mannigfach gestalteten Aufbau auch eine vom Künstler sicherlich ganz aus dem Geiste seiner Umgebung heraus angestrebte malerische Wirkung schaffen. Diese gipfelt im Aufbau des Chors (Fig. 122): eine doppelte Freitreppe mit einem Lesepult in der Mitte führt zu dem von einer geschwungenen Brüstung abgeschlossenen Altarraum; über dem in prunkvollstem Barock gebildeten Altar erhebt sich die Orgel. Trotz dieser katholisierenden Formen kommt in der Frauenkirche der protestantische Gedanke, die Konzentration der Gemeinde um Altar und Kanzel, zu klarem Ausdruck, ja aus diesem Gedanken ist eine Schöpfung von nationaler Eigenart und echter Monumentalität heraus entwickelt. Ein neuer Grundrißgedanke wird mit sorgsamster Abwägung der Konstruktion und in Formen des Aufbaus, die allem romanischen Wesen gleichsam instinktiv aus dem Wege gehen, in monumentalster Weise durchgeführt. Klingen doch in dem hohen Kuppelturm, der, ganz aus Stein gewölbt, ursprünglich mit einer Pyramidenspitze enden sollte, in seinen vier Trabanten, in den schlanken Fenstern selbst gotische Baugedanken noch fort. Aus dem Konstruktiven entwickelt sich das Künstlerische an dem

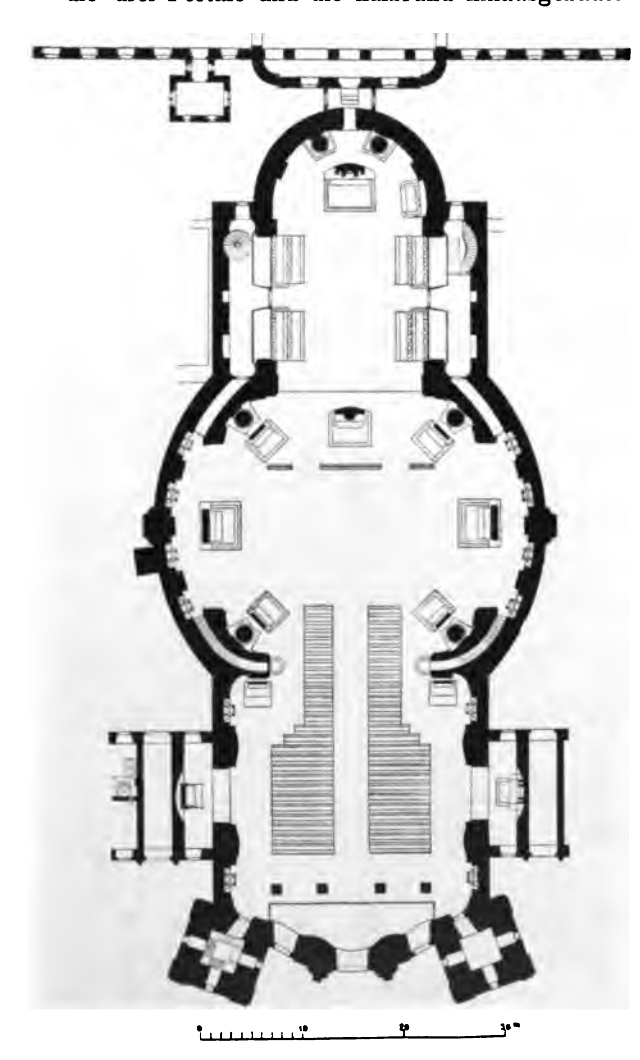


Fig. 114 Grundriss der Klosterkirche zu Wiblingen

[1]) *J. L. Sponsel*, Die Frauenkirche zu Dresden. Dresden 1893.

Werk, das schon vermöge dieser klaren Folgerichtigkeit zu den bedeutendsten Leistungen des Zentralbaus aller Zeiten zählt.

In weitem Abstande von der Meisterschöpfung *Georg Bährs,* aber doch als Zeugnisse desselben Volksgeistes müssen hier auch die protestantischen Kirchen Schlesiens genannt werden, dessen evangelische Bevölkerung unter der habsburgischen Herrschaft einen harten Kampf um ihren Glauben zu führen hatte. Von den nur in Fachwerkbau errichteten „Friedenskirchen" zeigt die in Schweidnitz

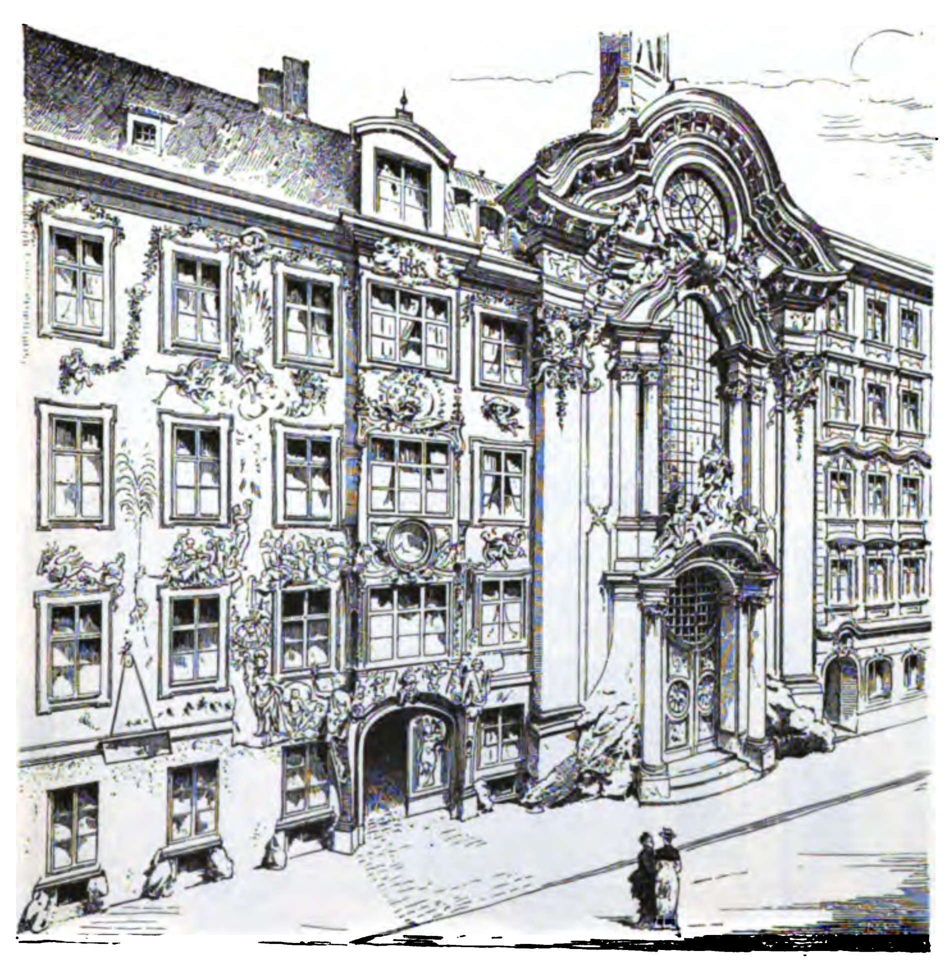


Fig. 115 Asamhaus und Johanneskirche zu München

(Fig. 123) kreuzförmigen Grundriß, dem die ringsum geführten doppelten Emporen eine recht malerische Innenwirkung geben. Als reine Zentralbauten mit einer Kuppel über dem griechischen Kreuz und Ecktürmchen sind die „Gnadenkirchen" von Hirschberg (1709) und Landeshut (1711) errichtet.

Die nüchterne Verständigkeit der norddeutsch-protestantischen Architektur in ihrem so bedeutsamen Gegensatz zu dem schwungvollen Pathos des katholischen Südens geht zum Teil auf direkte Einwirkung der französischen Hugenotten zurück, die als kunstgeübte Techniker und Bauleute damals allenthalben

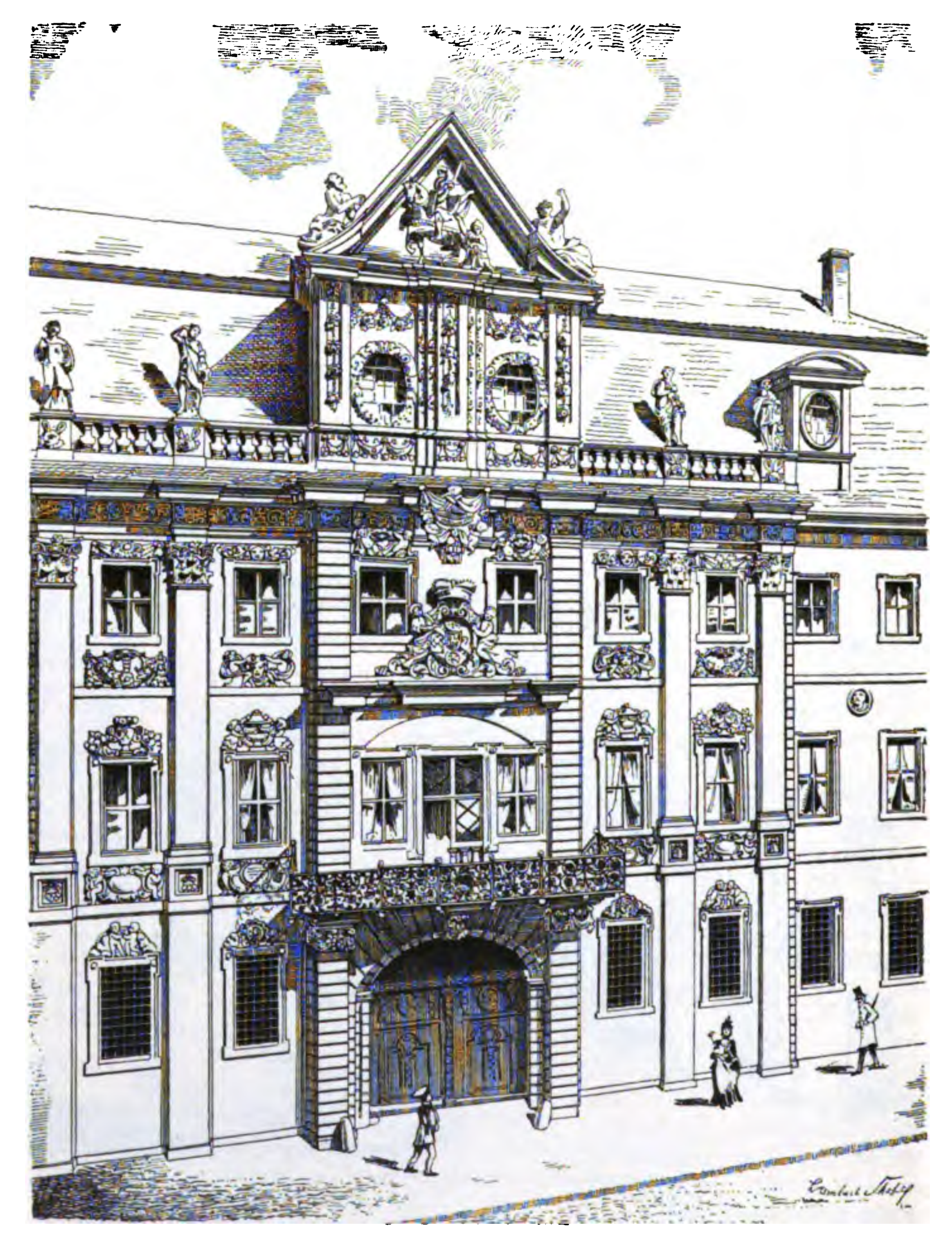


Fig. 116 Steueramtshaus zu Erfurt

im protestantischen Deutschland gern und willig Aufnahme fanden. Sie entfalteten eine Tätigkeit im großen, denn ganze Stadtanlagen sind z. B. in Hanau, Kassel, Mannheim, Erlangen, Berlin von ihnen ausgeführt worden. Die hervorragende Künstlerfamilie *Du Ry* [1]) beherrschte mehrere Generationen hindurch die

[1]) *O. Gerland*, Paul, Charles und Simon Louis Du Ry, eine Künstlerfamilie der Barockzeit. Stuttgart 1895.

Bautätigkeit von Kassel und schuf dort u. a. die französische Kirche (1658—1710), das Orangerieschloß in der Au (1701—11), das Schloß Wilhelmsthal und die Gemäldegalerie (1749—52) — alles in einem durch das Streben nach Sparsamkeit und Einfachheit ernüchterten Klassizismus. *Jean Clément Froimont* wurde der

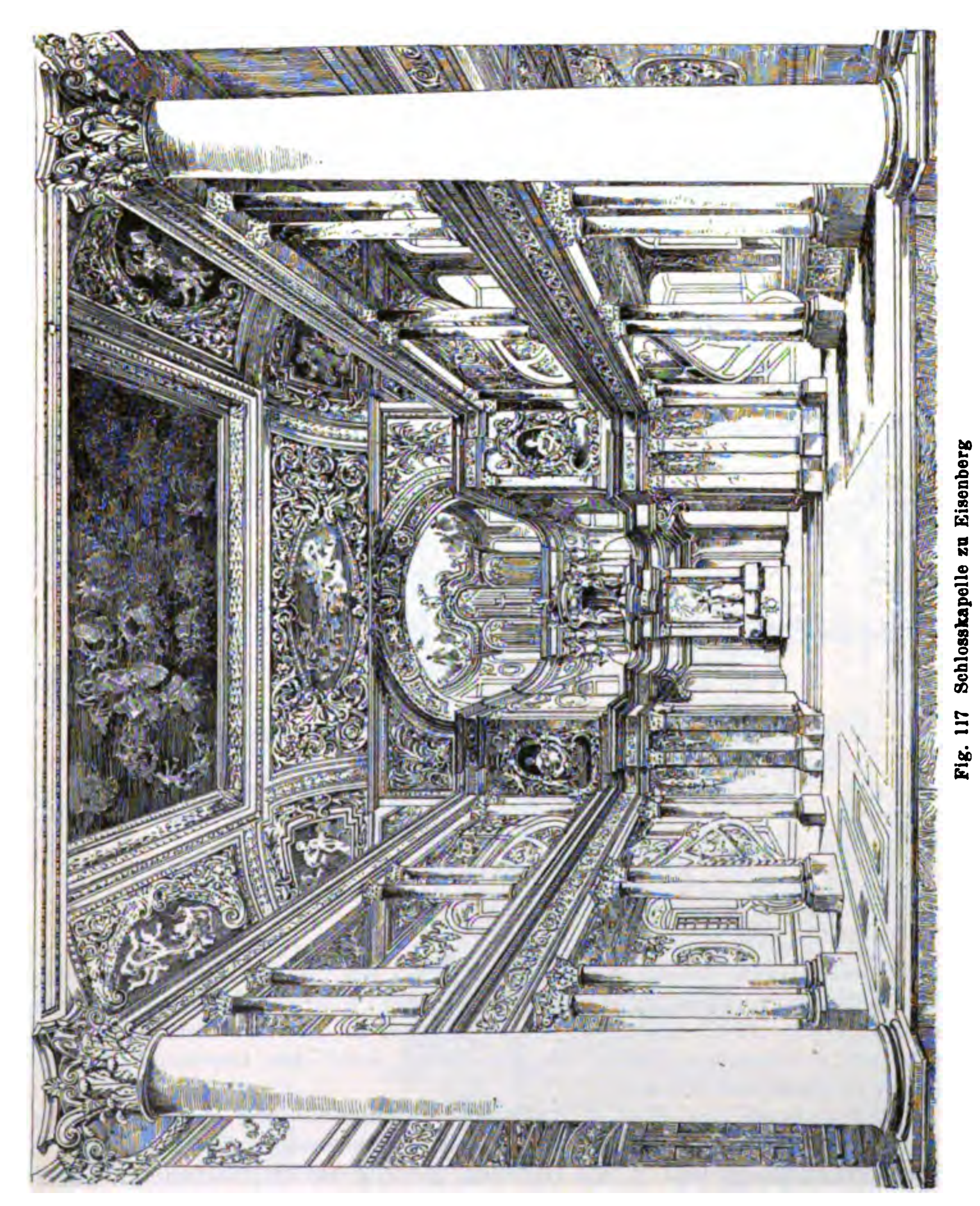
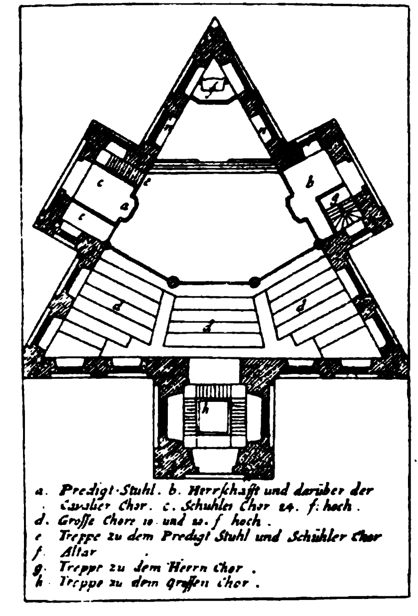


Fig. 117 Schlosskapelle zu Eisenberg

Erbauer des wenigstens seinen Dimensionen nach gewaltigen Schlosses zu Mannheim, während von dem ähnlich umfangreichen Schloßentwurf des *Rouge de la Fosse* für Darmstadt nur ein Teil zur Ausführung gelangte. *Jean Baptiste Broebes* († 1733), als Kupferstecher ein Schüler des Jean Marot, war in Bremen tätig und kam 1687 nach Berlin, wo schon vorher *Johann Gregor Memhardt* († 1687), *Michael Matth. Smids* († 1692) und andere Holländer die streng klassizistische

Richtung der Architektur zur Geltung gebracht hatten. Ihnen ist die damalige Neuanlage der Stadt zu verdanken, welche an Großartigkeit des Plans in der Zeit allein dasteht, ein ruhmvolles Zeugnis auch für den kühnen Weitblick des Großen Kurfürsten, der alle diese Männer herbeirief und beschäftigte.[1] So entstanden in Fortführung einer von *Filippo di Chiesa* († 1673) begonnenen Anlage das Stadtschloß zu Potsdam durch *Memhardt*, das Schloß zu Köpenick (1681) durch *Rüdiger van Langesveld* (1635—95) u. a. Bauten, die jetzt zumeist verschwunden oder gänzlich verändert sind. Bezüglich des bedeutendsten, damals in Berlin entstandenen Architekturwerks, des Zeughauses, erscheinen allerdings die Zweifel gerechtfertigt, ob es dieser holländischen Architektengruppe zuzuschreiben sei, und der Entwurf dazu nicht vielmehr, wie neuere Forscher annehmen, von *François Blondel* (vgl. S. 69) herrühre.[2] Der aus Holland ge-



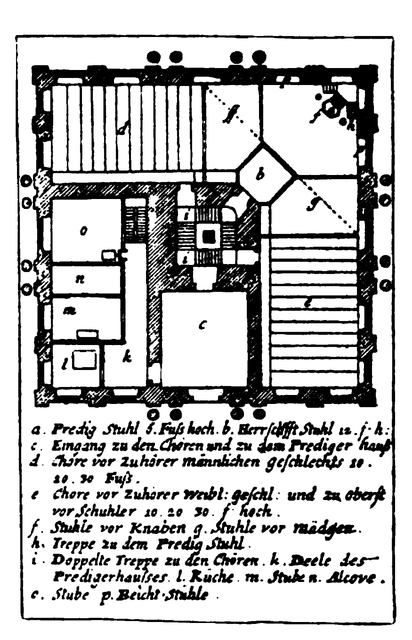


Fig. 118 und 119 Grundrisse für protestantische Kirchen von C. L. Sturm

bürtige *Joh. Arnold Nering* († 1695), der früher als Urheber dieses imposanten Baues genannt zu werden pflegte, entwarf die Parochialkirche, welche *Martin Grünberg* (1655—1707) ausführte, als Predigtsaal in der Grundform eines Quadrates mit polygonalen Absiden, der sich andere, nicht eben bedeutende Zentralkirchen in Berlin anschließen.

Ein größerer Zug kam in die Berliner Architektur erst durch das Genie *Andreas Schlüters* (1662—1714), der in dem prunkliebenden König Friedrich I. einen willigen Mäcen fand.[3] Aus Hamburg gebürtig und ursprünglich im Dienste des Polenkönigs Johann Sobieski in Danzig und beim Bau des Schlosses Wil-

[1] *R. Borrmann,* Die Bau- u. Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893. — Vgl. auch *G. Galland,* Der Große Kurfürst u. Moritz von Nassau, der Brasilianer. Frankfurt a. M. 1893.

[2] Vgl. über diese von C. Gurlitt angeregte Streitfrage zusammenfassend R. Borrmann in dem eben angeführten Werke.

[3] *C. Gurlitt,* Andreas Schlüter. Berlin 1891.

lanov tätig, kam Schlüter 1694 als Lehrer an der neubegründeten Kunstakademie nach Berlin und erhielt 1699 die Oberleitung des bereits seit mehreren Jahren im Gang befindlichen Berliner Schloßbaues [1]) übertragen. Es ist noch nicht ausgemacht, ob der erste Entwurf zu dem — von Osten her allmählich fortschreiten-

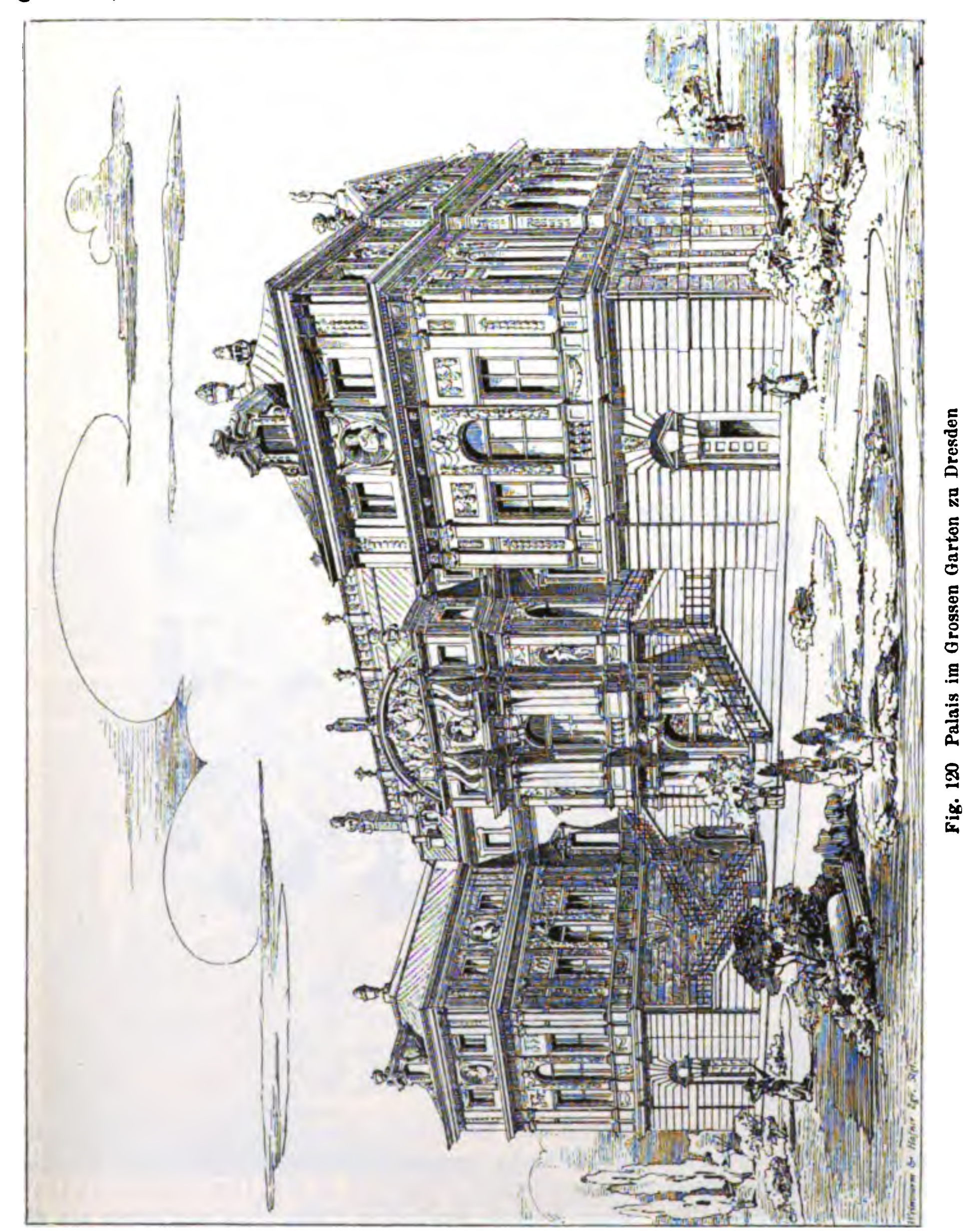


Fig. 120 Palais im Grossen Garten zu Dresden

den — Bau auf Schlüter selbst zurückgeht. Jedenfalls war er ganz im Sinne des römischen Barocks empfunden, wie die an der Schloßplatz- und Lustgartenfassade hervortretenden charakteristischen Momente — lange Fensterfluchten,

[1]) *R. Dohme*, Das Königl. Schloß zu Berlin. Leipzig 1876 (mit Lichtdrucktafeln).

die „fenestra terrena“ im Erdgeschoß, ein in Architrav und Fries des Hauptgesimses hineingebautes Mezzanin — deutlich erkennen lassen. Schlüter unterbrach dieses Fassadensystem durch zwei Portale, von denen das nach dem Schloßplatz gelegene 1699, das auf der Lustgartenseite 1704 in Angriff genommen wurde. Dort legt sich — etwa nach dem Vorbilde der Louvrefassade Berninis — auf hohen Sockeln eine Kolossalordnung korinthischer Säulen mit schwerem Gebälk vor die Front, hier bauen sich in Karyatiden als Balkonträgern endigende Pilaster auf. Vor allem aber gestaltete er (bis 1706) den östlichen Schloßhof,

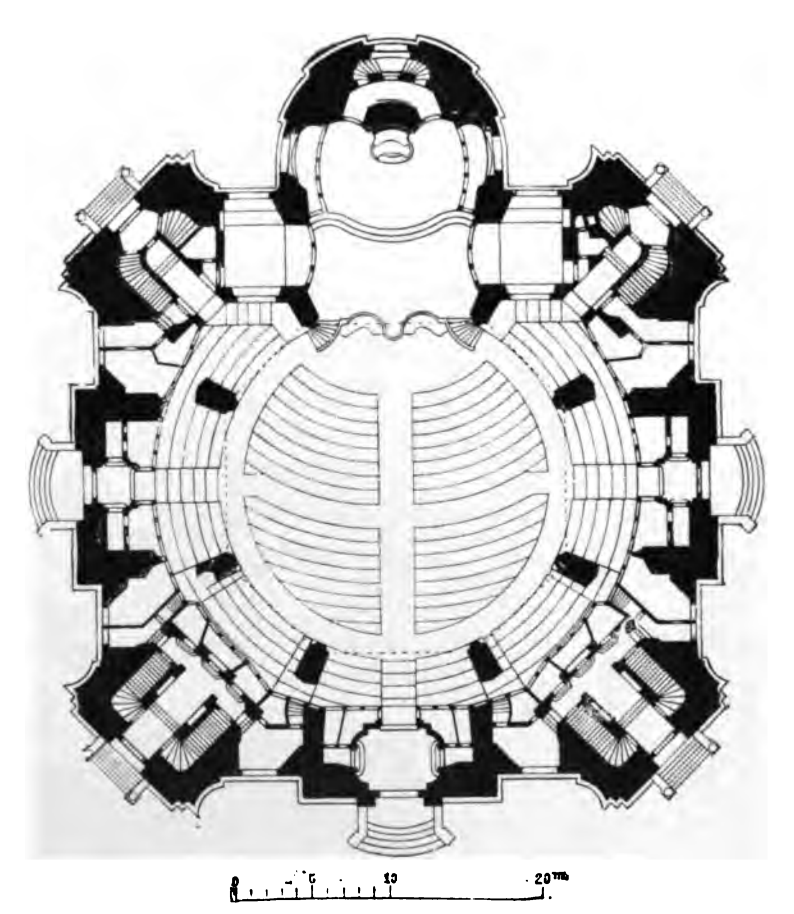


Fig 121 Grundriss der Frauenkirche in Dresden

dessen pompöse Säulenarchitektur auf die Risalite beschränkt wurde, während ihn an den Rücklagen offene Doppelarkaden von reicher Wirkung umziehen (Fig. 124). Am glänzendsten offenbart sich Schlüters Phantasie in der Innendekoration des Schlosses (Fig. 125), deren barocke Kraft und Fülle noch deutlicher als die Außenarchitektur den plastischen Grundzug seines Genies verrät. — Auch von seinen Privatbauten hat sich einiges erhalten, so die Loge Royal York (früher Kamekesches Lusthaus) und — bis 1889 — die „Alte Post“.

Schlüter fiel 1706 in Ungnade, da der von ihm — in deutlicher Anlehnung an holländische Architekturformen — errichtete Münzturm wieder abgetragen

werden mußte; er ging dann nach St. Petersburg und ist dort, ohne daß sichere Werke seiner Hand sich nachweisen lassen, 1714 gestorben. Von seinen Mitarbeitern und Schülern in Berlin ist *Paul Decker* (1677—1713) hauptsächlich

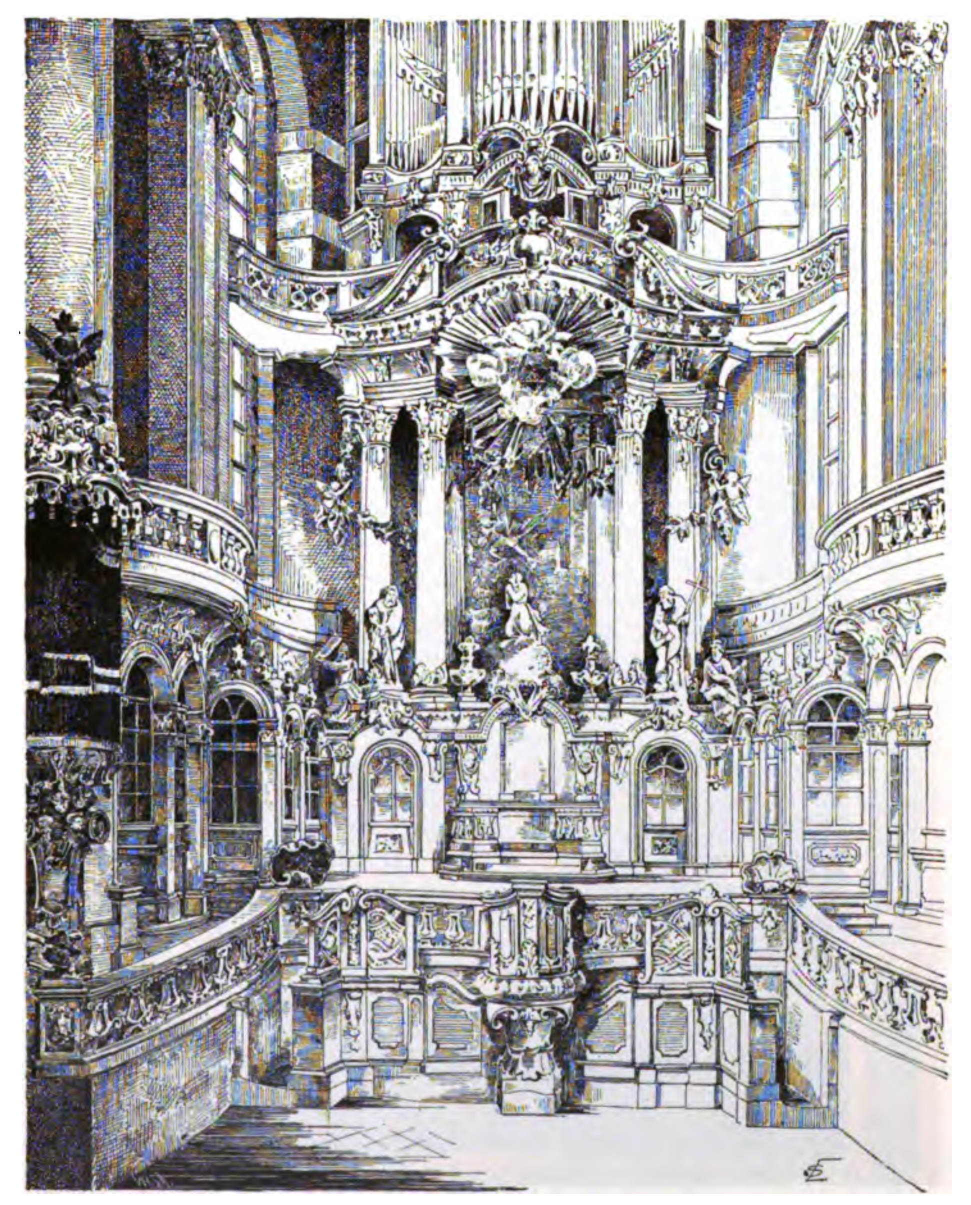


Fig. 122 Altaranlage in der Frauenkirche zu Dresden

als architektonischer Schriftsteller hervorgetreten; in den Entwürfen seines Hauptwerks [1]), das manchen süddeutschen Barockmeistern dekorative Vorbilder geliefert hat, macht sich die Erinnerung an den Berliner Schloßbau noch vielfach

[1]) Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis. Augsburg 1711—13.

geltend. Die Erbschaft des großen Barockmeisters in Berlin aber trat wieder ein Architekt der klassizistischen Schulrichtung an, der Schwede *Joh. Friedrich Eosander* Freiherr *von Goethe* (1670—1729). Ihm fiel die Fortsetzung des Schloßbaues zu, dessen Fronten auf Verlangen König Friedrichs I., um lange, reprä-

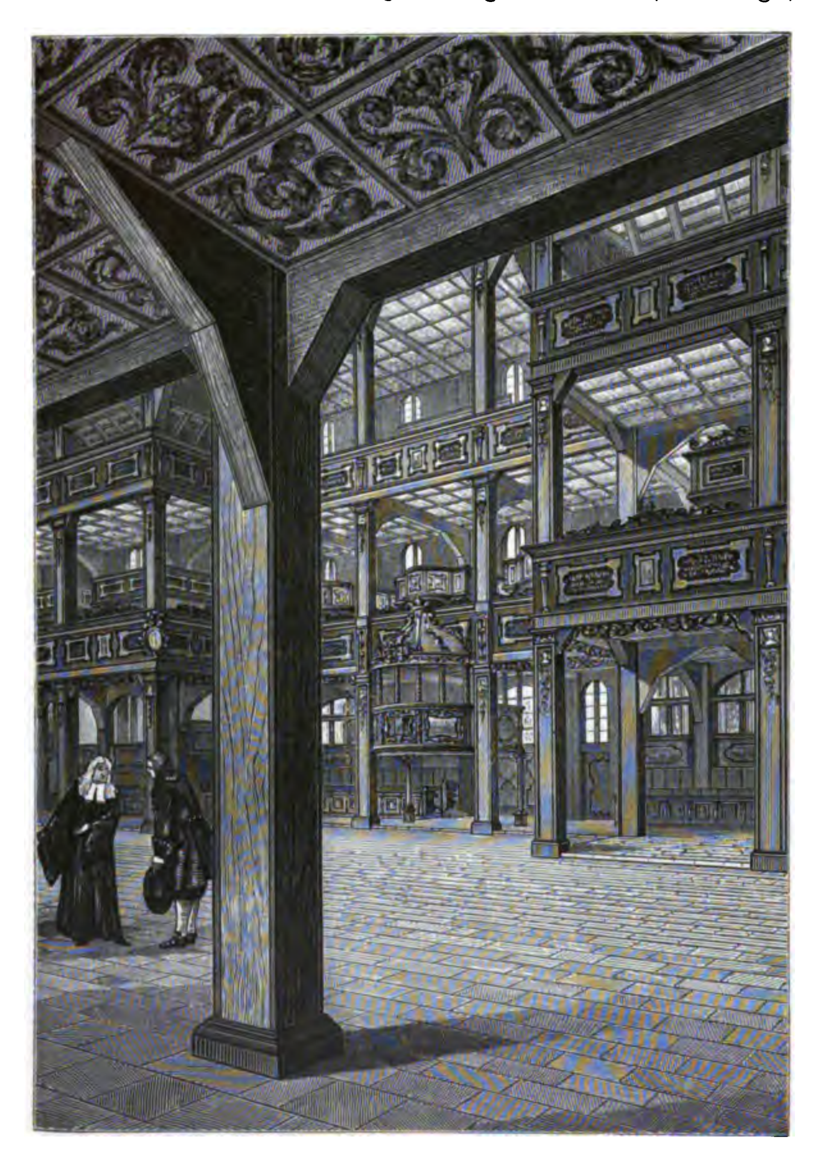


Fig. 123 Inneres der Friedenskirche in Schweidnitz

sentative Zimmerfluchten nach Versailler Vorbild zu erlangen, nach Westen hin um das Doppelte verlängert und durch einen Querbau verbunden wurden. Die Mitte desselben bildet das nach Eosanders Entwurf in Nachahmung des Konstantinsbogens zu Rom ausgeführte Prachtportal, ein Werk von großer dekorativer Wirkung, das aber den architektonischen Zusammenhang dieses Bautrakts

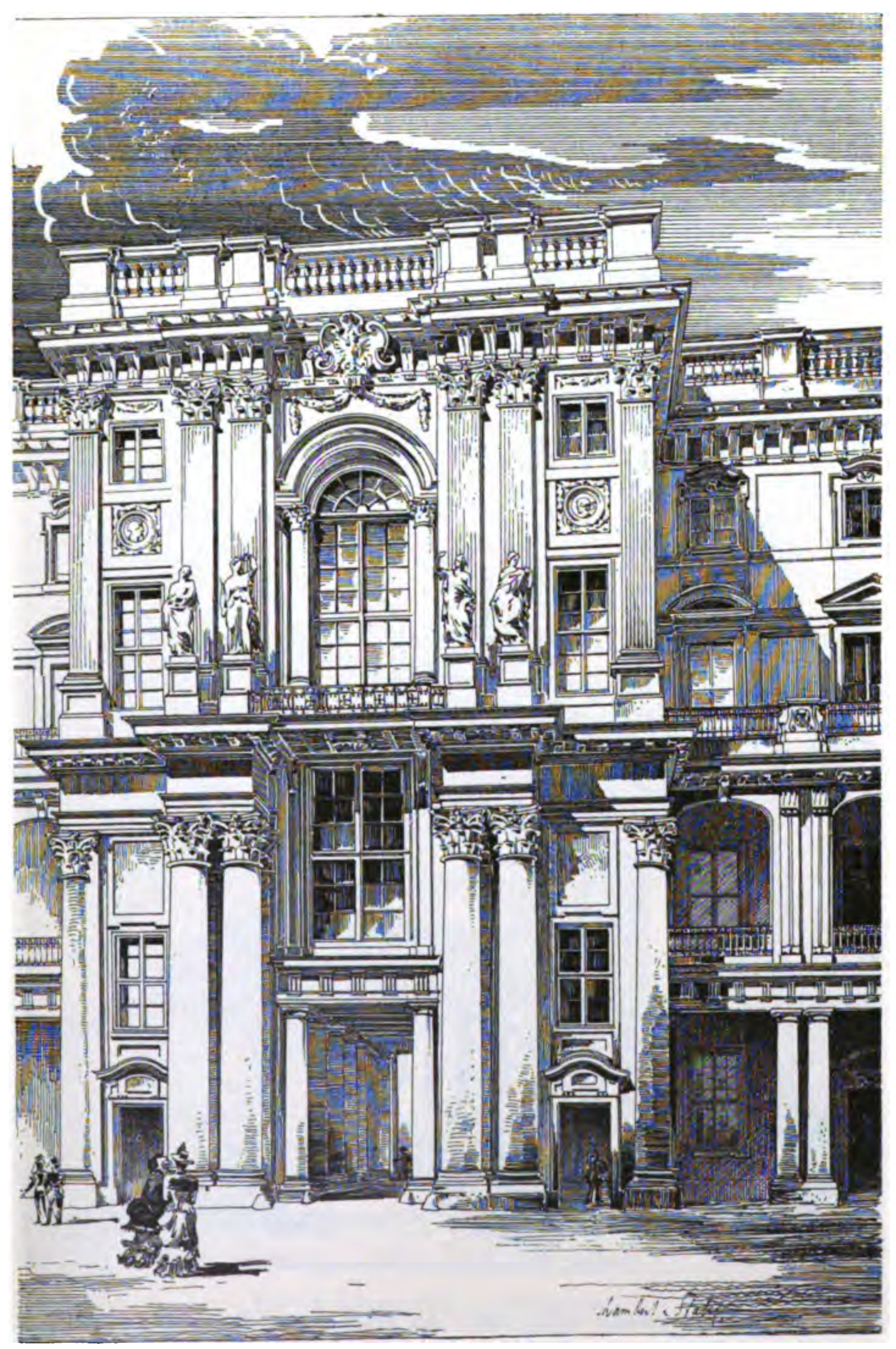


Fig. 124 Östlicher Hof des Berliner Schlosses

vollkommen zerreißt. Auch das Schloß zu Charlottenburg, dessen erster Entwurf Schlüter zugeschrieben wird, baute Eosander in klassizistischen Formen um. Hier wie in Berlin bewährt er sein dekoratives Geschick namentlich in der

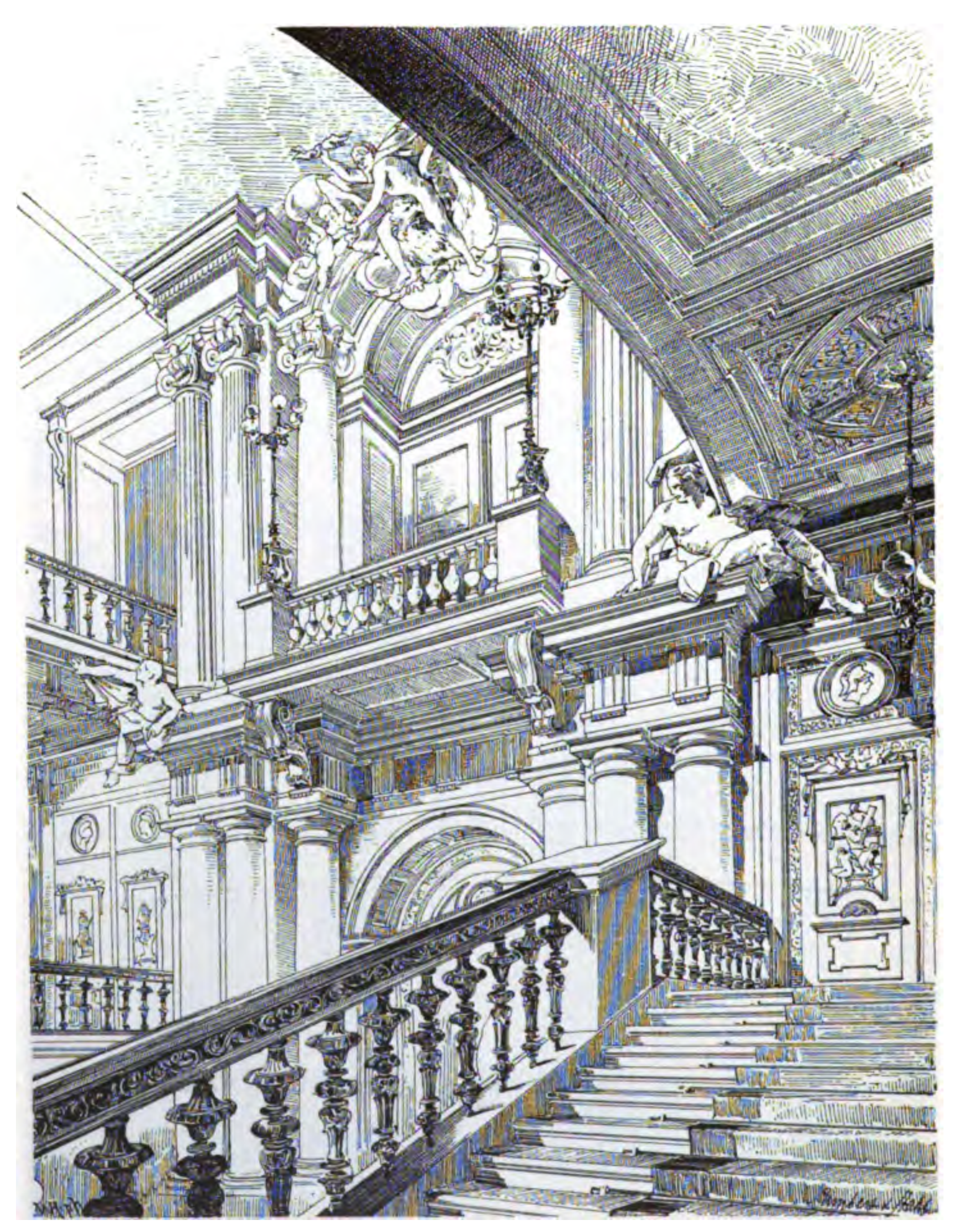


Fig. 125 Haupttreppe im Schloss zu Berlin

Gestaltung der Innenräume (Fig. 126). An Feinheit und Schule ihm überlegen war der unter französischem Einfluß gebildete *Jan de Bodt* (1670—1745), der zunächst dem Zeughausbau seine abschließende Gestalt gab, indem er nach dem Vorbilde von Perraults Louvrefassade das Gurtgesims des ersten Stockes mit dem

Halbkreisbogen des Portales durchschnitt und die zierliche Balustrade mit ihren wirksamen Trophäengruppen über dem Hauptgesims anordnete. Sodann fügte

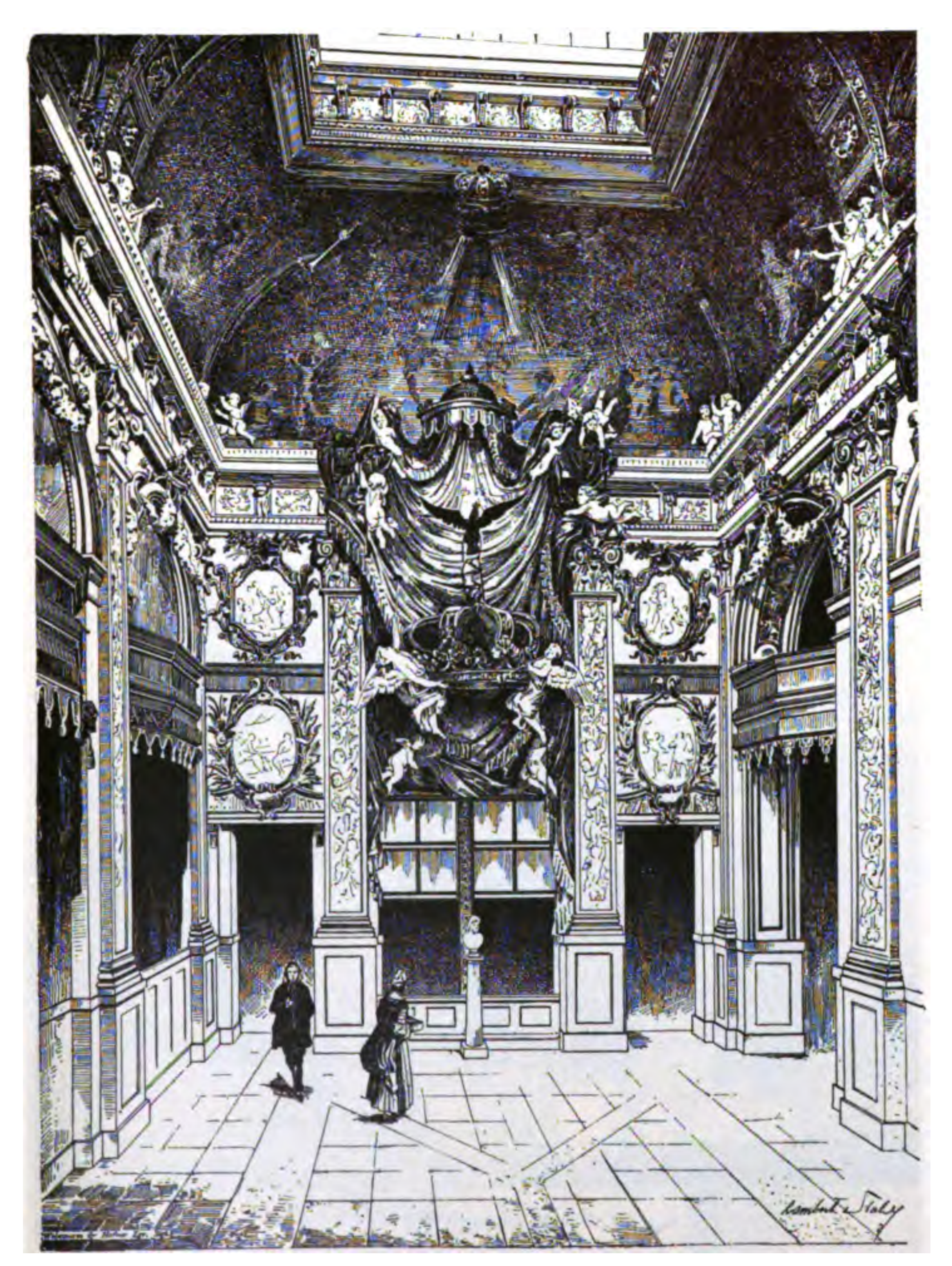


Fig. 126 Schlosskapelle in Charlottenburg

er dem Stadtschloß zu Potsdam (1701) den feinen und malerischen Hofabschluß durch eine im Halbkreis gebildete Arkade mit turmartigem Toraufbau in der

Mitte (Fig. 127) hinzu, der einen Grundrißgedanken französischer Hotelbauten im Sinne der Schule *Mansarts* auf das Schloß übertrug.

Der Regierungsantritt des sparsamen Friedrich Wilhelm I. setzte der monumentalen Bautätigkeit in Berlin vorläufig ein Ziel. *Eosander* wie *Bodt* siedelten



Fig. 127 Torbau am Stadtschloss zu Potsdam

nach Dresden über, das fortan der hauptsächlichste Schauplatz des Kampfes zwischen Barock und Klassizismus in der norddeutschen Architektur wurde.

Hier hatte Kurfürst Friedrich August, seit 1698 König von Polen (August der Starke), die Umgestaltung der Stadt zu einer fürstlichen Residenz von monu-

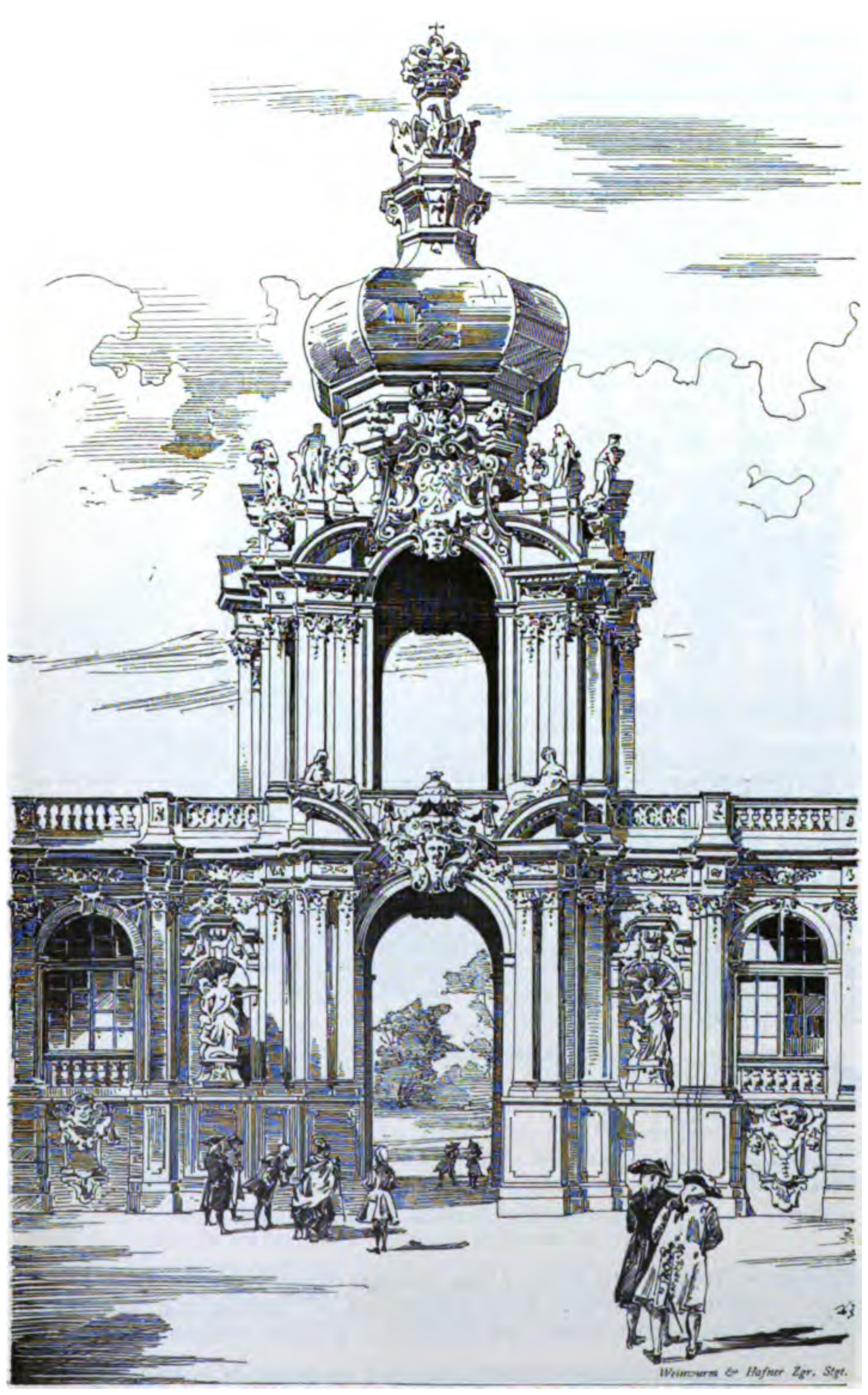


Fig. 128 Südlicher Turm am Zwinger in Dresden

mentalem Charakter begonnen.[1]) Namentlich seitdem 1701 das Schloß zu Dresden in seinen wesentlichen Teilen ein Raub der Flammen geworden, begann ein ununterbrochenes Planen großartiger Bauwerke, an dem der König, wie manche erhaltene Risse und Entwürfe zeigen, selbst tätigen Anteil nahm. In *Matth. Daniel*

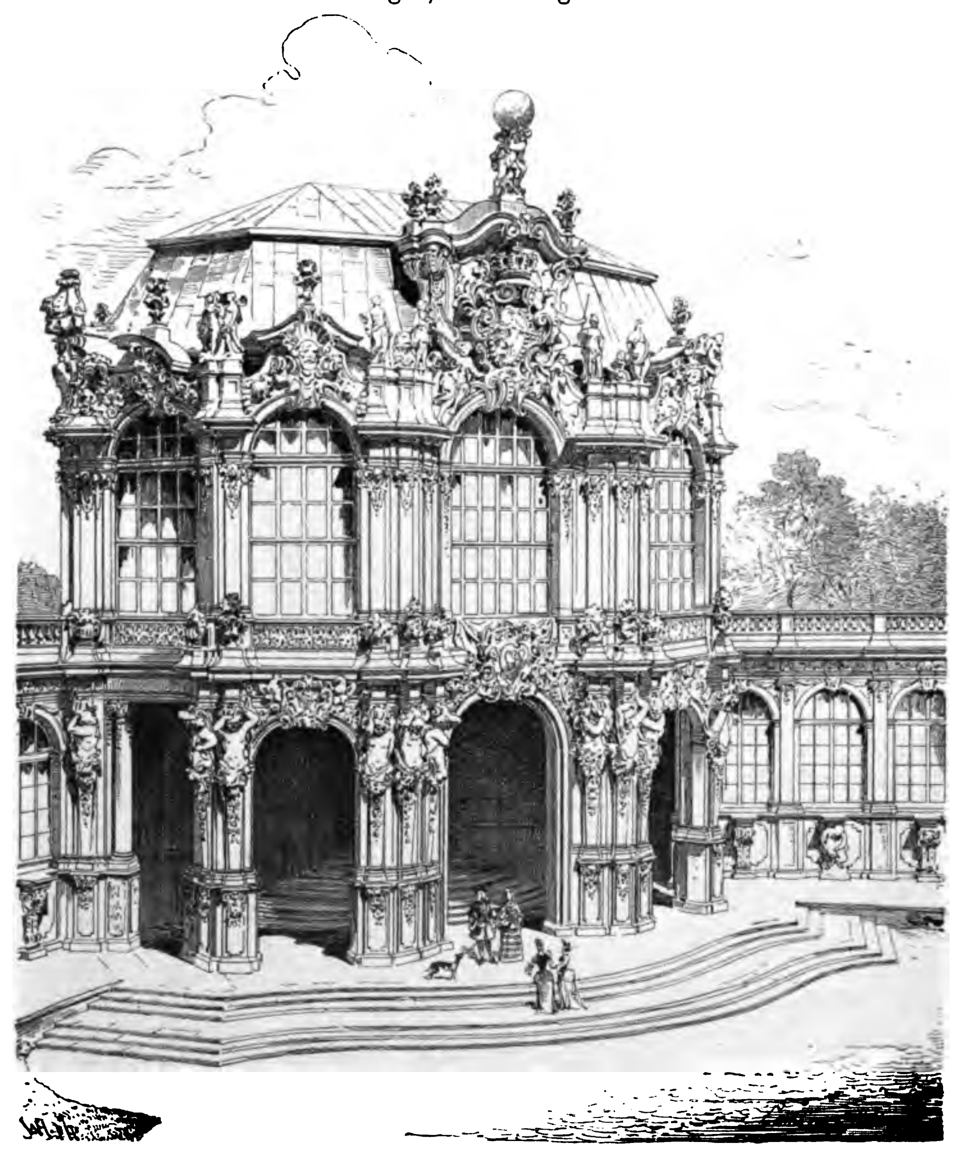


Fig. 129 Westpavillon am Zwinger in Dresden

Pöppelmann (1662—1736) fand er den genialen Architekten, der seine Ideen in Taten umzusetzen verstand. Nicht weniger als elf verschiedene Entwürfe zum Schloßbau haben sich erhalten; zur Ausführung gelangte zunächst in den Jahren

[1]) *P. Schumann,* Barock und Rokoko. Studien zur Dresdener Architekturgeschichte. Leipzig 1885.

1710—22, als die ruhigeren politischen Verhältnisse dies erlaubten, der Gedanke eines monumentalen Vorhofes und Festplatzes, der heutige Zwinger.[1]) Seinem Grundriß nach ist dies ein von eingeschossigen Hallen umgebenes Rechteck mit halbkreisförmigen Ausbauchungen an den schmalen Seiten; Türme von bewegtester Form (Fig. 128) betonen die Achsen, höchst wirkungsvolle Pavillons (Fig. 129) die Ecken. Enthält die Anlage somit unleugbar französische Bauelemente, so entspricht die Durchführung in ihrem übersprudelnden Reichtum, ihrer kecken Laune doch ganz dem deutschen Barockgeiste. Das verhältnismäßig ruhige Hauptmotiv der fortlaufenden Arkadenstellungen löst sich in den Eckpavillons und vollends in den Achsenbauten zu einem „sanften Ineinanderschwingen architektonischer Linien“ auf, dessen malerischer Wirkung kein anderes Werk gleichkommt. Unter dem anregenden Einflusse des Zwingerbaues stehen fast alle gleichzeitigen Dresdener Bauten, selbst die Frauenkirche z. B. in ihren Dachbildungen. Das Südtor (Fig. 128), das auf seiner Spitze die polnische Königskrone trägt, ist dem Reichtum der Formen nach als Gipfelpunkt des dekorativen Prunks gedacht. Aber auch das wildeste Fortissimo der Formen wird durch die einfache Klarheit der Plangestaltung und das unbeirrbare Schönheitsgefühl des Meisters der einheitlichen Gesamtwirkung untergeordnet, zu deren Würdigung man sich gegenwärtig halten muß, daß im Rahmen dieser Umgebung die Maskeraden, Karoussels und Turniere des glänzendsten aller deutschen Fürstenhöfe sich abspielen sollten. Was hier in glücklicher Stunde und unter günstigen äußeren Bedingungen ein deutscher Meister schuf, dem kommt in Dresden an barocker Kraft und dekorativer Wirkung nur das Werk eines Italieners gleich: die katholische Hofkirche[2]) (1738—54) von *Gaetano Chiaveri* (1689—1770). Dem Grundgedanken nach (Fig. 130) eine höchst originelle Vereinigung von Zentral- und Langhausbau, mit brückenartigen Emporen um das oval gestaltete Zentrum, dessen hohes Tonnengewölbe als Mittelschiff über die niedrigeren Kapellenbauten emporragt, wirkt die Kirche als Außenbau hauptsächlich durch die derbe Kraft der Fassadenarchitektur und den geistreich erdachten, luftig aufgebauten Turm. So stellt sie sich gegensätzlich neben das gleichzeitig entstandene Meisterwerk Georg Bährs, dessen zielbewußtes Hinstreben zum reinen Zentralbau hier durch die Rücksichten auf die Bedürfnisse des Kultus und der höfischen Repräsentation gehemmt erscheint.

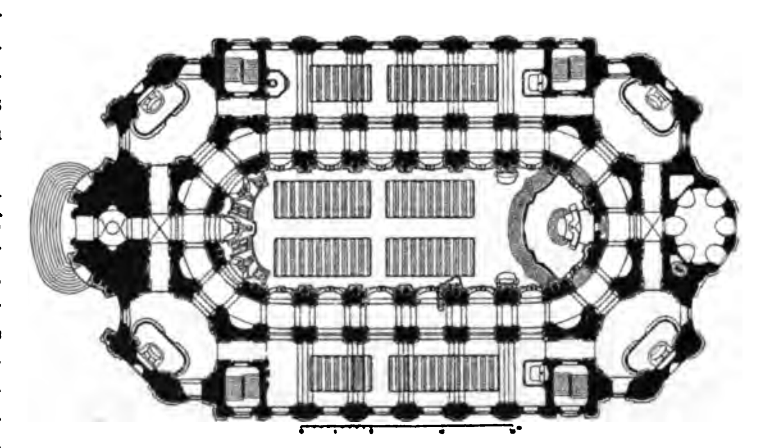


Fig. 130 Grundriss der kathol. Hofkirche in Dresden

Bähr, *Pöppelmann* und eine Reihe tüchtiger Architekten aus ihrer Schule, deren Prinzipien in dem Lehrbuch der Baukunst von *Joh. Rudolf Fäsch* theoretisch vertreten werden, haben dem sächsischen Privatbau des 18. Jahrhunderts

[1]) *K. Schmidt* u. *M. Schildbach*, Der königl. Zwinger in Dresden. (Lichtdrucke.)
[2]) *J. Stöckhardt*, Die kathol. Hofkirche zu Dresden. Dresden 1883.

auf längere Zeit sein Gepräge verliehen. Die schönen Barockbauten des Hotel de Saxe (1713—17), des British Hotel (1720) und das eigene Haus des Künstlers in der Seestraße von Georg Bähr, das zum Teil erhaltene Taschen-

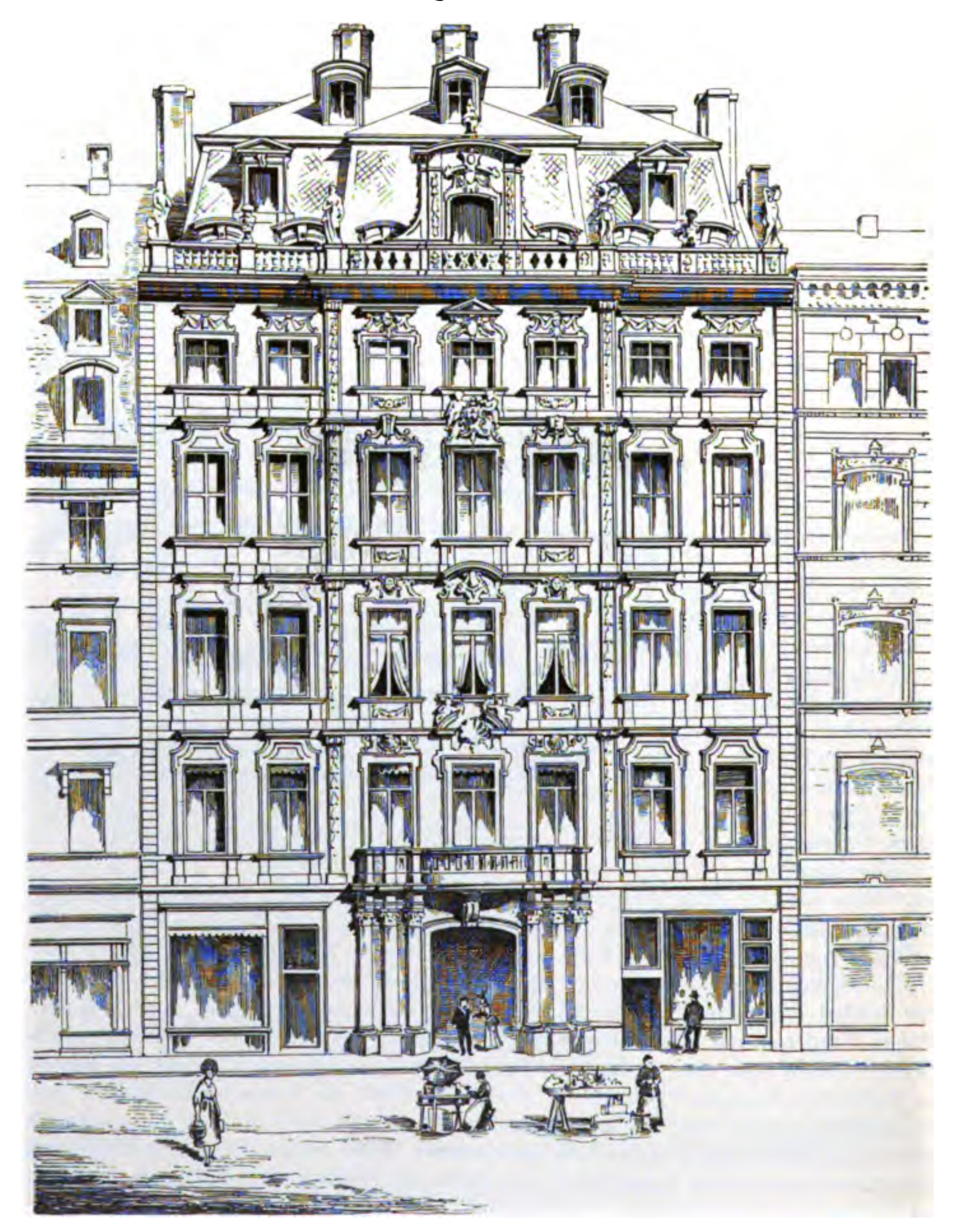


Fig. 131 Äckerleinsches Haus in Leipzig

berg-Palais (1711) von Pöppelmann, in Leipzig das stattliche Äckerleinsche Haus am Markt (Fig. 131), sowie manche noch gut erhaltene Privathäuser namentlich in der Katharinen- und Petersstraße, ferner zahlreiche stattliche Privatbauten

in Magdeburg, Bautzen, Zittau u. a. geben nebst vielen anderen, die seitdem zerstört wurden, ein Zeugnis davon, wie diese Bauweise gerade in den bürgerlichen Kreisen feste Wurzeln geschlagen hatte. Als ein Nachklang der Frauenkirche müssen die Kirche zu Großenhain (1798) von *Georg Friedr. Schmidt*, sowie die Kreuzkirche zu Dresden genannt werden, und auch die Hamburger Gotteshäuser, vor allem die bedeutende Michaeliskirche (1751—62) mit ihrer feierlich großen Raumwirkung (Fig. 132) gehören in diese Reihe, denn ihr Erbauer,

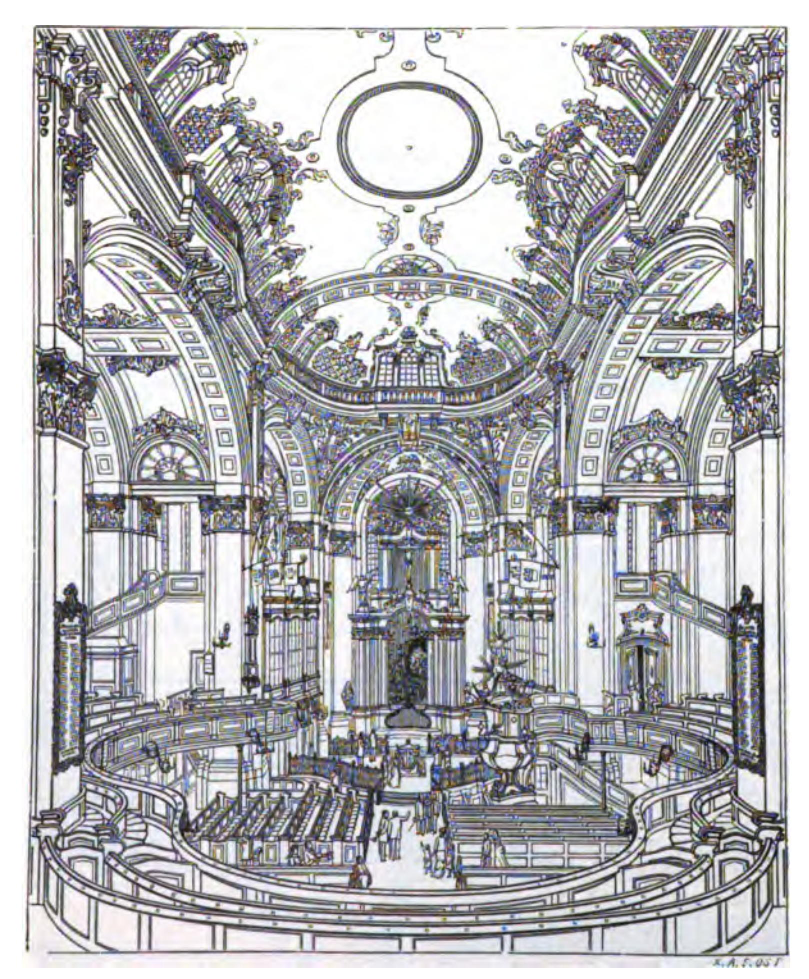


Fig. 132 Inneres der Michaeliskirche in Hamburg

Georg Sonnin († 1794), holte sich seine Anregungen in Sachsen. — Doch am Hofe und in der Aristokratie siegte in Dresden wie in Berlin die holländisch-französische Geschmacksrichtung und mit ihr der Klassizismus. Das von Pöppelmann für den Grafen Flemming in einfacherer Anlage errichtete Palais wurde durch *Bodt* (siehe oben) und *Zacharias Longuelune* (1669—1798), einen Schüler Lepautres, im veränderten Geschmack umgebaut und erhielt vielleicht gerade deshalb, weil es die Formen dieser Architektur zuerst in Dresden einführte, den Namen Holländisches (später Japanisches) Palais. Es ist ein durch schöne Ver-

hältnisse ausgezeichneter Bau von ernster Formenstrenge in der Außenansicht (Fig. 133), während an der Hoffassade mit ihren japonisierenden Hermenpfeilern mehr die barocke Grundstimmung zum Ausdruck kommt. Große Feinheit der Verhältnisse, aber auch bereits zur Kraftlosigkeit getriebene Zurückhaltung in den Formen zeichnen auch die Bauten des vielbeschäftigten *Joh. Christoph Knöffel* (1686—1752) aus, für den besonders das — 1900 abgebrochene — Brühlsche

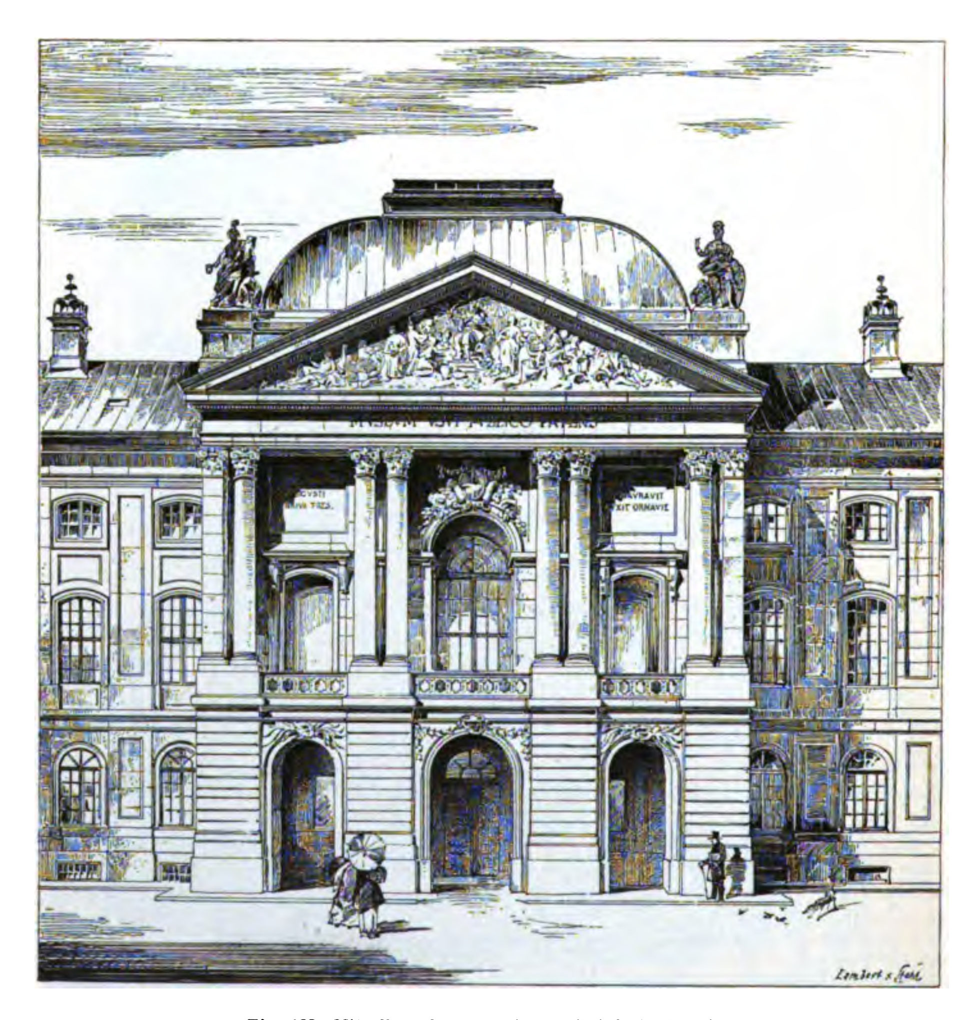


Fig. 133 Mittelbau des Japanischen Palais in Dresden

Palais charakteristisch war. Theoretisch und praktisch vertrat zuletzt *Friedr. Aug. Krubsacius* (1718—90) den Standpunkt des orthodoxen Klassizismus im Sinne der französischen Akademiker; er führte als Lehrer der Baukunst an der 1763 gegründeten Akademie einen erbitterten Kampf gegen das Rokoko. Sein Hauptwerk ist das 1776 vollendete Landhaus (Fig. 134), das mit einer wohlproportionierten, aber auch unsäglich nüchternen Fassade noch einmal die Bestrebungen dieser Schule in lehrreicher Weise zusammenfaßt.

In **B e r l i n** ließ schon die Vorliebe Friedrich Wilhelms I. für alles Holländische, seine Neigung zu spartanischer Einfachheit gar keine andere Geschmacksrichtung aufkommen, und auch in der ersten Zeit Friedrichs des Großen blieb sie in Geltung. *Johann Boumann* aus Amsterdam (1706—76) baute 1753 das Rathaus in Potsdam nach dem Vorbilde desjenigen seiner Vaterstadt; die französische Kirche daselbst ist dem Pariser, die H e d w i g s k i r c h e in Berlin (seit 1747)

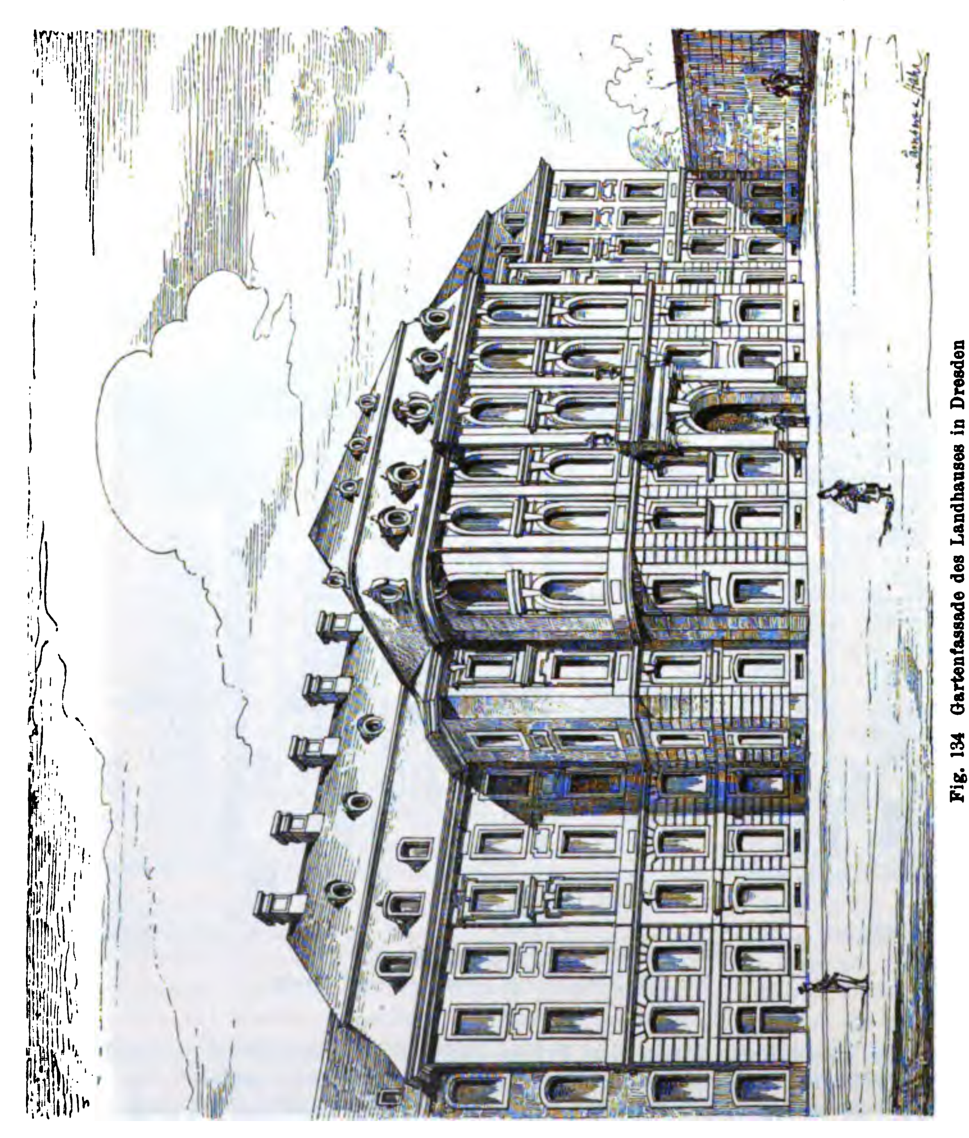


Fig. 134 Gartenfassade des Landhauses in Dresden

dem römischen Pantheon nachgebildet. Diese Vorliebe Friedrichs für das bewährte Alte führte auch sonst die Berliner Architektur auf wechselnde Bahnen. Zum Teil nach den Ideen des Königs selbst baute *Joh. Gottfr. Büring* (geb. 1723) das Palais des Prinzen Heinrich, die jetzige U n i v e r s i t ä t (1754—64), und vor allem das N e u e P a l a i s bei Potsdam (1763 begonnen). Das Äußere dieses imposanten Werks (Fig. 135) ist in holländischem Ziegelrohbau mit Sandsteingliede-

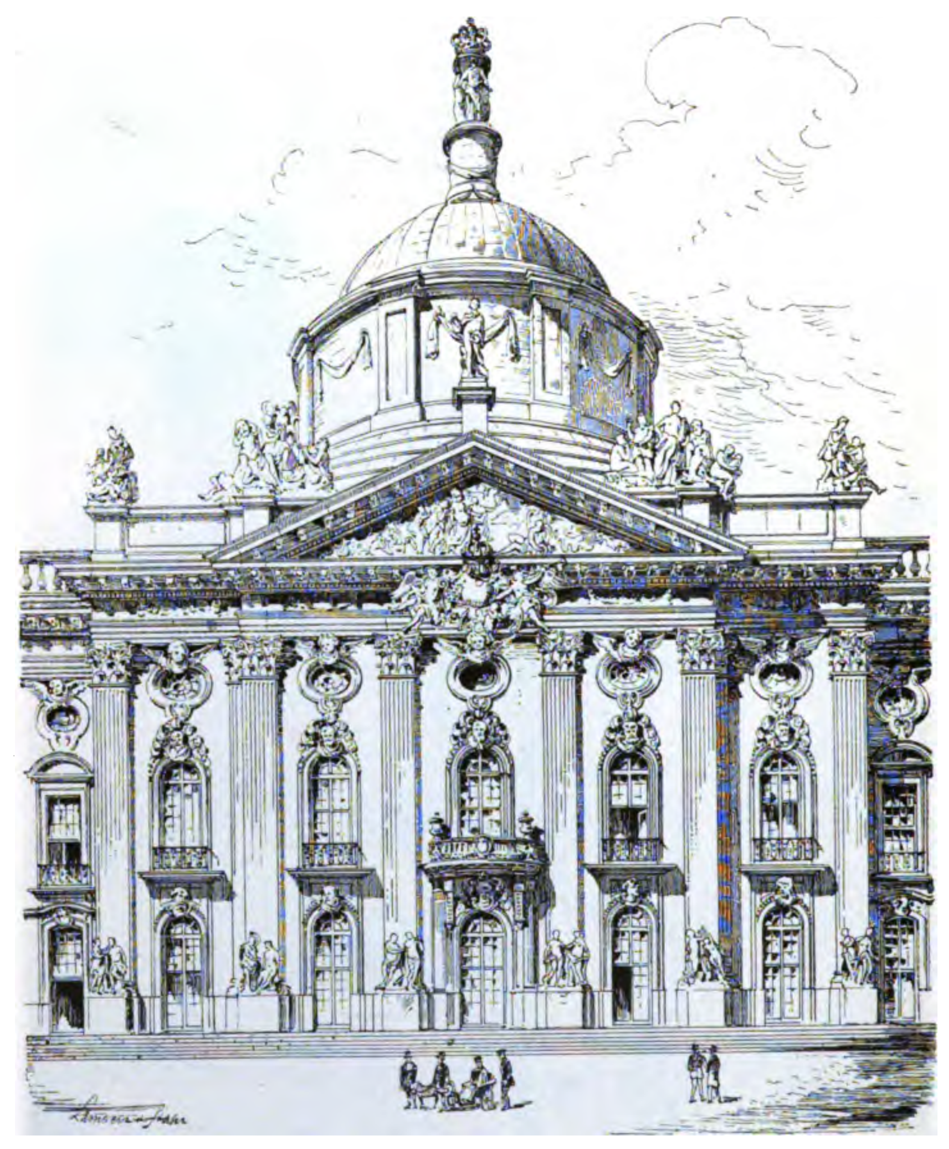


Fig. 135 Mittelbau des Neuen Palais bei Potsdam

rungen ausgeführt, durch eine Kolossalordnung von korinthischen Pilastern gegliedert, aber auch mit überreichem plastischem Schmuck geziert — im ganzen mehr ein Denkmal der unausgeglichenen Geschmacksrichtungen des großen Königs als ein Erzeugnis streng architektonischen Denkens. Die innere Anordnung und Ausstattung bringt noch einmal den ganzen rauschenden Festprunk deutscher Barockschlösser zu vorwiegender Geltung. In ähnlichem Sinne ist auch die Berliner Bibliothek, 1775—80 nach Plänen *Georg Christian Ungers* (geb. 1743) errichtet, mit ihrer an Fischers Wiener Hofburg anklingenden geschweiften Fassade eines der letzten Werke barocken Kunstgeistes in Deutschland.

ZWEITES KAPITEL

Die bildenden Künste im Zeitalter des Barocks

Die Geschichte der Malerei und Plastik im 16. Jahrhundert endete unmittelbar nach dem höchsten Aufschwung mit einem tiefen Niedergang, ja einer völligen Bankrotterklärung: dem Manierismus. Das Publikum und die Künstler, nicht bloß Italiens, sondern auch Deutschlands und der Niederlande, waren von den Schöpfungen der großen Meister der Hochrenaissance so gefangen genommen, daß man allerorten nur Ähnliches, womöglich Gleiches sehen und hervorbringen wollte. Jeder Bildhauer glaubte ein Michelangelo, jeder Maler ein Raffael oder Correggio sein zu müssen. Ohne innere Notwendigkeit, ohne eigene Empfindung und daher auch ohne überzeugende Kraft wurden die Stileigentümlichkeiten dieser Meister nachgeahmt, oft bis zur Karikatur. Diese Periode eines Irrwahns, wie er sich seitdem noch oft genug in der Kunstgeschichte wiederholt hat, dauerte zum Teil bis weit ins 17. Jahrhundert hinein, sie muß also als unmittelbare Vorstufe der Barockkunst gewürdigt werden, in der sie ihre Spuren hinterlassen hat. Denn diese Zeit schuf ja das Publikum, an das auch die Künstler des 17. Jahrhunderts sich zu wenden hatten: es war nicht mehr das Geschlecht der klassisch gebildeten Mäcene unter den Päpsten, Fürsten und Patriziern, das die Renaissance großgezogen hatte, sondern eine sehr viel mehr von vorwiegend politischen und kirchlichen Interessen bewegte Gesellschaft, die eben deshalb auch andere Ansprüche an das Schaffen der Künstler stellte. Es sollte rasch und leicht vonstatten gehen, Glanz und Fülle des Eindrucks wurden vor allem anderen verlangt und angestrebt. Daher jener unglaubliche Reichtum der Produktion, der uns selbst bei den Meistern der venezianischen Schule — der letzten, welche sich ihre künstlerische Selbständigkeit zu wahren wußte — in Staunen versetzt. Ohne diese Leichtigkeit und Fülle des Schaffens ist auch kein Barockkünstler denkbar; wo sie nicht auf Kosten der soliden Ausführung erreicht wird, bildet ein hochgesteigertes technisches Können ihre notwendige Voraussetzung. Es ist das wesentlichste Verdienst der Periode des Manierismus, daß sie die virtuose Beherrschung aller künstlerischen Schaffens- und Ausdrucksmittel gefördert hat.

Die Weiterentwicklung gestaltete sich nach den Ländern verschieden. Langsam und gründlich durch einen inneren Gesundungsprozeß mußte Italien den verhängnisvollen Einfluß der großen Kunst der Hochrenaissance, die es selbst der Welt geschenkt hatte, überwinden, um noch einmal, wenigstens zum Teil, die Führerrolle zu übernehmen, die es im Cinquecento gehabt hatte. Frankreich fand in der römischen Antike, wie man sie dort und damals verstand, die Lehrerin einer akademisch regelrechten Kunst, in der aber doch der Stolz und

Ruhm des Landes, das die Herrschaft unter den Staaten Europas beanspruchte, zu bezeichnendem Ausdruck kam. Deutschland blieb es am längsten versagt, den Rückweg zu einer gesunden und selbständigen Kunstübung zu finden, da der große Krieg jeden möglichen Aufschwung lähmte. Die Niederlande riß die Epoche des Befreiungskampfes zu einer kraftvollen Betätigung ihrer nationalen Eigenart empor, die den Höhepunkt ihrer gesamten Kulturentwicklung bildet.

Italien

Wie an allen Wendepunkten der Kunstgeschichte gab es auch für die im Manierismus versunkene italienische Malerei nur einen Weg der Gesundung: die Rückkehr zur Natur. Denn im vermeintlichen Besitz eines unübertrefflichen, durch die Autorität der größten Meister geheiligten Formenkanons hatten die Manieristen im allgemeinen nichts mehr vernachlässigt, als das redliche und unbefangene Studium. Schon die Hast ihrer Produktion drängte sie immer mehr dazu, eine haltlose, allgemeine Eleganz an Stelle der sorgfältig beobachteten und innerlich erfaßten Formenwahrheit zu setzen. Typisch dafür erscheint u. a. einer der gefeiertsten und beschäftigtsten Meister dieses Zeitalters, der in Rom tätige *Giuseppe Cesari (Cavaliere d'Arpino)* († 1640). Man kann der Leichtigkeit und Gefälligkeit seiner Kompositionen eine gewisse Anerkennung nicht versagen und fühlt sich doch immer wieder durch ihre formale und geistige Inhaltlosigkeit abgestoßen. Demgegenüber war es schon eine Tat, wenn das Studium der Natur wieder in seine Rechte eingesetzt wurde — und darauf zunächst beruht die epochemachende Bedeutung der Malerschule von Bologna.

Freier von den Auswüchsen des Manierismus hatten sich im allgemeinen die Lokalschulen gehalten, welche fern von der verführerischen Nähe der großen römischen und florentinischen Vorbilder arbeiteten, und so gehören der Urbinate *Federigo Baroccio* († 1602), der Genuese *Luca Cambiaso* († 1580), die *Procaccini* in Mailand, die *Campi* und die Schwestern *Anguisciola* in Cremona, abgesehen von einzelnen tüchtigen Bildnismalern, immerhin zu den genießbaren Künstlern dieser Zeit. In Bologna war *Pellegrino Tibaldi* († 1591) tätig, ein freilich unter dem Banne Michelangelos stehender Maler, der aber in seinen Fresken in S. Giacomo maggiore und in der Universität auch Zeugnisse eines emsigen und treuen Naturstudiums hinterlassen hat. Im gleichen Sinne gründete eben dort *Ludovico Caracci* (1555—1619) zusammen mit seinen Großvettern *Agostino* (1557—1601) und *Annibale Caracci* (1560—1609), nach dem Muster der bereits seit 1577 bestehenden, aber ganz manieristischen Accademia di San Luca zu Rom, seine „Akademie", deren Beiname ‚degli Incamminati', d. h. „der auf den rechten Weg Gebrachten", oder ‚dei Desiderosi', der „Lernbegierigen", bereits ihr Programm andeutet. Die Caracci gingen durchaus von der Zeitanschaunng aus, daß die Kunst auf dem Erlernten beruhe, aber sie wollten an Stelle der sklavischen Abhängigkeit von einem bestimmten Meister zunächst das Studium aller großen Künstler der Vergangenheit setzen und damit sorgfältige Beobachtung und Wiedergabe der Natur verbinden. Ludovico hatte auf längerer Wanderschaft in Florenz Andrea del Sarto, in Parma Correggio, in Mantua Giulio Romano, in Venedig, wo er bei Tintoretto arbeitete, die großen Koloristen dieser Schule studiert und auch die beiden Brüder nach Parma und Venedig geschickt. In der Leitung ihrer Akademie, auf der fleißig nach dem lebenden und toten Modell, nach Gipsabgüssen, Zeichnungen und Kupferstichen gezeichnet wurde, konnten sie vermöge ihrer verschiedenartigen Begabung einander glücklich in die Hand arbeiten. Denn Ludovico war der organisatorische Kopf, ein gewandter Techniker und rühriger Experimentator, Agostino der vielseitig, auch literarisch gebildete Theoretiker der Schule, hervor-

ragend als Radierer, Annibale das künstlerisch begabteste Talent unter den dreien und ein ungemein fruchtbarer Praktiker der Malerei. So gewann die Akademie der Caracci, trotz heftiger Anfeindung durch die handfertigen Manieristen, bald allgemeines Ansehen, und ihr Einfluß machte sich in ganz Italien geltend.

Mit der Forderung allseitigen Studiums der älteren Kunst war schon ungeheuer viel für die Gesundung des künstlerischen Schaffens gewonnen; die Caracci haben insbesondere das Verdienst, den zu ihrer Zeit bereits halb vergessenen *Correggio* wieder als belebendes Element in die Malerei eingeführt und durch das Studium der Venezianer den Farbensinn bereichert und erfrischt zu haben. Den Gefahren, welche solch eklektisches Verfahren mit sich bringt, sind freilich sie und ihre Schüler nicht entgangen. Fast in keinem ihrer Werke mangelt es an Reminiszenzen aus der Vergangenheit; hier taucht ein Motiv Michelangelos — wie in Annibales Beweinung der Kopf und Arm des Christus aus der Marmorgruppe der Pietà —, dort ein schwungvoller Linienzug Raffaels auf; der Lichteffekt von Correggios „Nacht" ist mehrmals nachgeahmt worden, wie denn auch Agostino und Annibale ganze Stücke aus den Parmenser Kuppelfresken sorgfältigst kopiert haben.



Fig. 136 Studie von Ludovico Caracci

Trotzdem liegt das Schwergewicht der Bedeutung der Schule auf dem Naturstudium, von dessen eifrigem Betriebe ihre ausgeführten Werke wie zahlreich erhaltene Zeichnungen (Fig. 136) Kunde geben. Die Schablonisierung der Form haben die Bolognesen ebenso überwunden wie das falsche Pathos der Manieristen; ihre Farbengebung ist meist reich durchgebildet, die Beleuchtung sorgfältig studiert. Ein ernstes Streben nach selbständiger künstlerischer Auffassung liegt ihrem Schaffen zugrunde und die häufig durchbrechende Abhängigkeit von ihren großen Meistern geht doch niemals bis zu seelenloser Ausbeutung.

So begründete die Schule von Bologna in der Tat eine neue Epoche in der Geschichte der italienischen Malerei und führte sie aus manieristischem Verfall

wieder zu kräftigem, gesundem Leben. Statt der verzerrten Reproduktion einer älteren Kunstweise boten ihre Werke einen im ganzen unbeeinflußten Ausdruck der Empfindungsweise ihrer Zeit; sie sind die ersten Zeugnisse desselben Barockgeistes, den wir in der Architektur des Zeitalters wirksam gefunden haben.

Der Kreis der Aufgaben, die die Malerei zu erfüllen hatte, blieb im ganzen derselbe wie zur Zeit der Hochrenaissance. Freskenzyklen zum Schmuck von Kirchen, Kapellen und Palästen und große Altargemälde, entsprechend den jetzigen Dimensionen des Kirchenbaus und dem Grundton seiner dekorativen Ausstattung, standen obenan. Ferner wurden nach wie vor Tafelgemälde mythologischen, historischen und literarischen Inhalts gefordert, so wie sie Tizian und seine Nachfolger für Fürsten und Kunstfreunde ausgeführt hatten. Die Caracci brachten, gemäß der besonderen Richtung ihrer Studien, die neue Gattung lebensgroßer Charakterfiguren von genremäßiger Auffassung in Mode, wie sie namentlich Annibale (der „Linsenesser" im Pal. Colonna, der „Mann mit dem Affen" in den Uffizien) gemalt hat (Fig. 137). Ebenso gebührt ihnen, und zwar wiederum hauptsächlich dem Annibale, das Verdienst, die Landschaftsmalerei als selbständige Gattung in Italien eingeführt zu haben. Aber wichtiger als diese Bereicherung des Stoffgebietes ist die veränderte Behandlung auch altgewohnter Themata, der Wechsel der Tonart. Hier macht sich die Stimmung der Gegenreformation geltend; mit stärkeren Mitteln als je zuvor warb die Kirche jetzt um die Seelen der Gläubigen, suchte sie zu warnen, zu schrecken, zu locken, zu überreden, und ihre getreueste Helferin wurde die Kunst. Die alten Themata des Altarbildes wurden zum Teil durch neue, mehr erschütternde, ans Herz greifende ersetzt: Sterbeszenen, Martyrien, Wundertaten, Visionen, Himmelfahrten, Glorien stehen in erster Reihe, die Verklärung im Glauben, der Kampf gegen den Unglauben sind die mehr oder minder deutlich hervortretende Tendenz. Für das rein repräsentative Altarbild hatten schon Correggio und Tizian die feierliche, architektonische Symmetrie der älteren Kompositionsweise durch eine malerisch bewegte Anordnung ersetzt; diese bildete in erhöhtem Maße jetzt die Regel, ja um der größeren Wirkung willen wurde ein noch stärkerer Grad des Affekts, der Stimmung, selbst der Extase gern angewendet. Man sucht Kontraste, häuft die Motive, steigert und übertreibt die Bewegtheit der Gestalten und das Pathos des Ausdrucks bis zu inbrünstiger Verzückung. In allen diesen Dingen sind die Bolognesen durchaus Kinder ihrer Zeit; indem sie ihnen mit künstlerischer Wahrheitsliebe Ausdruck verliehen, haben sie den neuen Stil der Malerei begründet.



Fig. 137 Der Linsenesser von Annibale Caracci
(Nach Photogr. Alinari)

Die drei *Caracci* insbesondere waren keine bahnbrechenden Genies, wohl aber ernste und arbeitsfreudige Talente, die die Resultate fleißigen Studiums mit einer gewissen Selbständigkeit der Empfindung künstlerisch zu gestalten wußten. Jene Hoheit der Gedanken, jener poetische Schwung und schließlich selbst jene Feinheit des Geschmacks, die uns an Werken der ersten Meister als etwas Selbstverständliches erscheinen, sind ihrem Schaffen nur ausnahmsweise beschieden; aber die Korrektheit der Formengebung, den Glanz der Farbe und Duft der Lichtbehandlung, die empfundene Wärme des Ausdrucks darf man ihnen nachrühmen. Sie waren große Maler, ohne daß sie stets sich als große Künstler erwiesen.

Die Tradition der Monumentalkunst des Cinquecento wahrten die Caracci durch eine Reihe bedeutender Freskenzyklen, die sie meist gemeinsam aus-



Fig. 138 Teil der Deckenmalereien im Palazzo Farnese in Rom

führten. Gemäß der auch sonst hervortretenden Eigenart ihrer Begabung glaubt man dabei gewöhnlich dem *Agostino* die Erfindung des Themas und Gedankengangs, dem *Ludovico* die Einzelkomposition, dem *Annibale* die hauptsächliche malerische Ausführung zuteilen zu dürfen. So bei den Friesen im Palazzo Fava zu Bologna (seit 1482) mit Darstellungen aus der Argonautensage und aus Vergils Aeneis, bei den Geschichten des Romulus und Remus im Palazzo Magnani (vollendet 1589) und bei den mythologisch-allegorischen Decken- und Kaminbildern im Palazzo Sampieri (um 1593). Dies waren die Vorbereitungen auf das Hauptwerk der Caracci, die Fresken im Palazzo Farnese zu Rom (1597—1607). Allerdings zerbrach an dieser gewaltigen Aufgabe die bisherige Einigkeit der Genossen. Ludovico nahm von Anfang an daran nur geringen Anteil, die beiden Brüder entzweiten sich während der Arbeit, und Agostino verließ, nachdem er einige der schönsten Bilder geschaffen hatte, um 1600 Rom



Fig. 139 Hochzeitszug des Bacchus und der Ariadne von Annibale Caracci

für immer. So gehört Annibale und seinen Schülern der überwiegende Teil der Fresken, aber das Ganze darf doch als ihr gemeinsames geistiges Eigentum betrachtet werden. Es ist nach Anlage und Ausführung, namentlich in der großen von Giacomo della Porta erbauten Galerie des Palastes, das Meisterwerk der damaligen Deckenmalerei geworden. Freilich, bei der Erfindung des plastisch-architektonischen Gerüstes (Fig. 138), das über dem abschließenden Gesims der Saalwände an der zur flachen Decke sich emporschwingenden Voute die teils farbigen, teils monochromen Bildfelder einrahmt und scheinbar trägt, haben Michelangelo und Raffael und die Oberitaliener fast zu gleichen Teilen Pate gestanden; aber trotz der sichtbaren Anlehnungen ist doch etwas Ganzes, Glaubwürdiges, Lebendiges daraus geworden. Und es ist, im Vergleich namentlich mit Michelangelos Sixtinischer Decke, auch im Geiste der Zeit et-

was Neues zum Ausdruck gebracht. Während dort die gemalte Architektur und die gemalte Plastik darum und darauf für sich bestehen bleiben, ohne notwendigen Zusammenhang, sind hier die scheinbar tragenden und drängenden plastischen Gestalten hineingezogen in die Raumgestaltung: sie wachsen gleichsam aus den Umfassungsmauern empor und wölben die Decke, charakteristischerweise an den Ecken (Fig. 138) einen Ausblick ins Freie lassend, wo Amoretten einander in leichtem Spiel begegnen: das entspricht ganz der Auffassungsweise der Barockarchitektur, die das Werden und Sichbewegen der Massen, den Hochdrang der Kräfte (vgl. S. 10) in ähnlicher Weise zu betonen liebt.

Auch die Wahl des den Malereien zugrunde liegenden Themas ist charakteristisch für die Zeit: Liebesgeschichten der Götter, wie sie Raffael immerhin doch erst für das Badezimmer eines Kardinals geeignet erachtet hatte, schmücken hier den Festsaal des glänzenden Kirchenfürsten. Allerdings ist dabei das Heroische, die Prachtentfaltung mehr betont als das Erotische. So stellt das Hauptgemälde an der Decke den Hochzeitszug des Bacchus und der



Fig. 140 Triumph Galateas von Agostino Caracci

Ariadne dar (Fig. 139), eine reich bewegte, festlich-heitere Komposition, im ganzen wohl das Meisterwerk *Annibales*. Das schönste Bild *Agostinos* dagegen, in der Mitte der einen Langseite, ist der Triumph Galateas (Fig. 140). Das Bild unterscheidet sich in einer für die Begabung seines Urhebers charakteristischen Weise durch die mehr plastisch gefühlte Gruppierung, die feine Abwägung der Massen von der Leistung des Bruders; auch das Gegenstück dazu, die Entführung des Kephalos, gehört dem Agostino, während die vier Hochbilder, welche diese Mittelfelder umrahmen, mit ihrer mehr erotischen Färbung, von Annibale herrühren. Die Hauptbilder der Schmalseiten sind dem Polyphemmythos entnommen, die bronzefarbenen Medaillons und die kleineren Bilder über den Fenstern und Nischen wollen hauptsächlich dekorativ wirken. Von diesem Standpunkte aus muß aber auch der gesamte Freskenschmuck gewürdigt werden und zählt dann sicherlich zu den am einheitlichsten durchgeführten, wirkungsvollsten Leistungen dieser Art.

Als künstlerische Individualitäten kann man die drei Caracci am besten in der Pinakothek zu Bologna studieren. Da hängen nebeneinander drei Bilder, die uns noch überzeugender als manche andere in dieser Sammlung den Unter-



Fig. 141 Letzte Kommunion des hl. Hieronymus von Agostino Caracci

schied ihrer Stilweisen vor Augen führen: *Ludovicos* Bekehrung des Paulus ist ein imposantes Werk seiner Spätzeit und mag uns also zeigen, daß er auch dann noch seinen Michelangelo nicht vergessen hatte, koloristisch aber zuweilen in die etwas harte und bunte Haltung zurückfiel, die ihn in seiner Jugend das Studium Correggios erst überwinden ließ. Ludovico Caracci hat in die italienische Maltechnik den dunkeln, braunroten Bolusgrund eingeführt, auf dem er die Fleischtöne blaugrau untertuschte, um die Modellierung einfarbig auszuführen und mit sorgfältiger Lokalfarbenlasur zu vollenden. Wie dieses Werk für die Reifezeit, so ist ein anderes in der Pinakothek für seine Jugendzeit charakteristisch: die Predigt Johannes des Täufers, welche mit ihren kräftigen Gestalten aus dem Volksleben schon eine Art Programm darstellt. Den Übergang veranschaulichen etwa die schwungvoll komponierte Geburt Johannes des Täufers und die Begegnung des hl. Franziskus, Dominikus und Thomas. Auch eine Reihe bedeutender Fresken, wie die Darstellungen aus dem Leben des hl. Benedikt im Klosterhofe von S. Micchele in Bosco (1604/05) und die Engelchöre im Dom zu Piacenza gehören der Blütezeit dieses Meisters an, der trotz seiner soliden und daher langsamen Arbeitsweise während eines langen Lebens eine sehr große Zahl meist umfangreicher Werke vollendete.

Die koloristische Harmonie, welche Ludovico selten ganz erreichte, weiß *Agostino Caracci* seiner Himmelfahrt Mariä ebenso wie seinem berühmten Hauptwerke, der Kommunion des hl. Hieronymus (beide um 1590) (Fig. 141)

in der Pinakothek hauptsächlich durch geschickte Imitation des Tizianischen Goldtons zu verleihen; beide Bilder zeichnen sich aber auch wiederum durch fein abgewogene Komposition aus, die ebenso wie der Ausdruck des Ekstatischen, z. B. in einigen Darstellungen des hl. Franziskus (Wien und Madrid), dem Agostino besonders gelang. Für die Feinheit seines Formenempfindens sprechen auch die erhaltenen Radierungen dieses Malers, der nicht minder durch Kupferstiche nach den Werken der Bolognesen und anderer Meister hervorragt und offenbar der vielseitigst Gebildete unter den Genossen war.



Fig. 142 Madonna auf Wolken von Annibale Caracci

Annibale Caracci ist nach Ausweis seiner Madonna auf Wolken (Fig. 142) und anderer Werke, wie der Himmelfahrt Mariä, koloristisch stark von Paolo Veronese und Tintoretto beeinflußt, deren Silberton er gut mit dem Studium der zauberhaften Lichtwirkungen Correggios zu vereinen weiß. Noch ganz im Banne des Meisters von Parma zeigen ihn seine Jugendwerke, wie die Himmelfahrt Mariä in Dresden (1587). Aber Annibale blieb hierin nicht befangen, wie er denn überhaupt als das künstlerisch bedeutendste, schaffenskräftigste Talent unter den Caracci erscheint. Weitere Fortschritte zu einem eigenen Stil zeigen die großen Altarbilder Erscheinung der Madonna vor Lukas und Katharina (1592), Auferstehung Christi (1593, beide Bilder im Louvre), sowie das seinerzeit hochberühmte, mächtige Breitbild der Dresdener Galerie Almosenspende des hl. Rochus. Aber freilich sind auch diese Kompositionen oft überfüllt oder wirken durch übertriebene Heftigkeit der Bewegungen aufdringlich. Charakteristisch dafür erscheint z. B. das „Domine quo vadis?" in der Londoner Nationalgalerie: Christus mit dem Kreuz auf der Schulter eilt in michelangelesken Kontrapost der Bewegung an dem erschrocken zurückfahrenden Petrus vorüber. Ausgeglichener und stimmungsvoller wirken meist die kleineren Tafel-

bilder des Meisters, wie einige Madonnen („Vierge au silence“ im Louvre, Madonna mit der Schwalbe in Dresden, Halbfigurenbilder der Pietà in Dresden) und andere, in denen gern eine Zweifigurengruppe religiösen oder mythologischen Inhalts in fein gestimmter landschaftlicher Umgebung gezeigt wird: Christus mit der Samariterin am Brunnen (Wien und Mailand) (Fig. 143), Pan und Bacchantin (Uffizien), Pan und Apollon (London) gehören darunter zu den bekanntesten. Hier führt Annibale in der Tat, seiner eigentlichsten Begabung entsprechend, die italienische Malerei auf neue Bahnen: zum genremäßigen und landschaftlichen Stimmungsbilde. Derselben Richtung gehören seine oft derb, aber auch frisch und geistvoll gemalten realistischen Studienköpfe und Bildnisse, sowie seine durch Radierung vervielfältigten Zeichnungen nach Bologneser Straßenfiguren an. Ganz original erscheint er endlich als Schöpfer der italienischen Landschaftsmalerei, mag er auch hierin wohl sicher Anregungen durch die Tätigkeit der beiden Niederländer *Matheus* († 1584) und *Paul Bril* († 1626) in Rom erhalten haben. Auch von Agostino Caracci ist wenigstens eine, fein in Guaschfarben ausgeführte Landschaft (im Pitti) erhalten. Annibales Landschaften (in der Galerie Doria zu Rom) dienten



Fig. 143 Christus mit der Samariterin von Annibale Caracci

ursprünglich zur Füllung von Lünettenfeldern und sind in diesem Sinne meist breit und dekorativ gehalten, aber doch organisch komponiert und nicht ohne Stimmungsreiz.

Den Ruhm der Caracci erhöhte die Zahl bedeutender Maler, die aus ihrer Schule hervorging. Überhaupt zeigt uns diese Epoche einen Kunstbetrieb, der an Umfang, Glanz und Wertschätzung den des 16. Jahrhundert übertraf. Mit fieberhaftem Interesse verfolgten die Zeitgenossen das Schaffen der Künstler und drückten in den Ehren, die sie ihnen erwiesen, und in den Preisen, die sie ihnen bezahlten, ihre Bewunderung aus. Andererseits tritt auch darin eine Änderung des Verhältnisses der Künstler zu ihrer Umgebung hervor, daß stilles, selbstloses Schaffen um der Kunst willen selten wird; dagegen hören wir viel von Streitigkeiten und Intrigen der Künstler untereinander, von dem Buhlen um die Gunst mächtiger und reicher Mäcene. Jeder will der erste, womöglich der einzige sein, der Ruhm und Geld einheimst; der Typus des modernen Virtuosen ist damals geprägt worden, vornehmlich in Rom, dessen Glanz alle Schaffenden an sich zog.

Guido Reni (1575—1642) ist der erste Vertreter dieses Typus; er hat von allen Caracci-Schülern den größten Ruhm bei Mit- und Nachwelt errungen. Eine

glänzend begabte, impulsive Künstlernatur voll heißen, wenn auch nicht tiefen Empfindens, gewann er mühelos den Sieg über alle Mitstrebenden: sein natür-



Fig. 144 Angebliches Porträt der Beatrice Cenci von Guido Reni

licher Schönheitssinn, die blühende Frische seiner Farbentechnik machten ihn zum Liebling aller. Als er in seiner Vaterstadt Bologna auf dem Sterbebette lag, ordnete der Kardinallegat Gebete um seine Genesung an, und da er trotzdem starb, folgte die ganze Stadt seiner Bahre.



Fig. 145 Aurora von Guido Reni

Doch war Guido Reni kein Künstler ersten Ranges; dazu fehlte ihm, trotz seines frühen Anschlusses an die Akademie seiner Vaterstadt, das innige Verhältnis zur Natur. Die Wirkung seiner Bilder beruht auf dem echt italienischen Charme der Erfindung und des Ausdrucks. Da sich aber nicht immer damit ein sorgfältiges Studium verbindet, so ist das Einzelne, oft in demselben Werke, ungleich an künstlerischem Wert. Andererseits dient das gleiche Modell, dieselbe Kopfhaltung ohne Unterschied für eine Magdalena wie eine Kleopatra oder Dejanira: ein allgemeiner Idealtypus tritt an Stelle individualisierender Charakteristik. Das Schmachtende, Süße überwiegt in seiner Empfindungswelt; eine gewisse Gattung von sentimentalen, namentlich weiblichen Studienköpfen und Halbfiguren, für welche das (unbeglaubigte) Porträt der „Beatrice Cenci“ im Palazzo Barberini zu Rom typisch ist (Fig. 144), wurde durch ihn zuerst dem großen Publikum mundgerecht gemacht. Namentlich in den letzten zwei Jahrzehnten seiner Tätigkeit hat sich Guido Reni, durch ständige Spielschulden zu überhastiger Produktion veranlaßt, oft in unglaublicher Weise gehen lassen; die Entstehungszeit muß daher bei der Beurteilung seiner Werke sehr genau in Rechnung gezogen werden.

Die Hauptwerke seiner Jugendzeit sind nach der Zerstörung der frühen Fres-

kenzyklen in Bologna in Rom zu suchen, wohin Guido Reni 1605 bereits zum zweiten Male ging. Vorübergehend unterlag er hier dem Einfluß des großen Naturalisten Caravaggio, den wir noch kennen lernen werden, und schuf in seiner scharf akzentuierten Ausdrucksweise einige Bilder, wie die Kreuzigung Petri (in der Vatikanischen Pinakothek). Bald aber fand er seinen eigenen, blühenden Jugendstil, wie ihn namentlich das Engelkonzert in S. Silvia bei Gregorio magno und das berühmte, 1609 gemalte Deckenfresko der Villa Rospigliosi (Fig. 145) vertreten. In diesen Werken lebt noch der Geist der alten, hohen Kunst mehr als in irgend einer anderen Schöpfung des 17. Jahrhunderts. Die Anordnung ist einfach, selbst in dem Deckenbilde reliefmäßig, nicht auf Untensicht berechnet. Dargestellt ist Apollon, der Sonnengott, auf seinem Wagen in mitten der tanzenden Horen, wie er, von der voranschwebenden Aurora geleitet, das nächtliche Dunkel vertreibt. Die in Jugendschönheit prangende Aurora und der wahrhaft ideale Sonnengott sind Guido Renis eigenste Erfindung; bei den Horen mag man sich fragen, welche Köpfe und Gestalten für die einzelnen Pate gestanden haben. Das Ganze aber ist noch von der freudigen Anmut Raffaels beseelt, in Form und Farbe wohl das größte Meisterwerk dieser nachgeborenen Kunst. Etwa gleichzeitig malte Reni für Papst Paul V. die Fresken in der Haus-



Fig. 146 Pietà von Guido Reni

kapelle des Quirinals und in seiner Grabkapelle an S. Maria maggiore, einige Jahre später in S. Domenico zu Bologna, wohin er um 1612 zurückgekehrt war, das große Fresko der Aufnahme des Heiligen in den Himmel — Werke, die, ohne jene abgerundete Vollendung der „Aurora" zu besitzen, doch gleichfalls viele Schönheiten im einzelnen und insbesondere großen Reichtum und Reiz der Farbe aufweisen.

In Bologna, das er seit 1622 nicht mehr verließ, entstand die Mehrzahl seiner größeren und kleineren Tafelbilder, wie sie heute den Ruhm des Meisters in fast allen Galerien Europas künden. Unter den großen Altarbildern gehört die Krönung Mariä in der Pinakothek noch der Jugendzeit an; den reifen Stil seiner Blütezeit vertreten ebenda der Bethlehemitische Kindermord und die Pietà, die beide wieder die Gedanken des Beschauers unmittelbar auf Raffael zurücklenken. Denn der „Kindermord" behandelt ein Thema, zu dem wir auch von Raffael — in Marcantons bekanntem Stiche — eine Komposition besitzen, und es ist augenscheinlich, daß Reni, entgegen dem sonstigen Geschmack seines Zeitalters, sich wie Raffael bemüht hat, das Grausige zu mildern und durch stilvolle Schönheit in den jammernden Müttern den Eindruck des Furchtbaren zurückzudrängen. Auch die „Pietà" (Fig. 146) beruht auf einem Raffaelischen Gedanken, ebenso wie sie wohl in der Zweiteilung der Komposition auf die „Transfiguration" hinweist. Aber Reni hat den einheitlichen Augenpunkt für die obere und die untere Hälfte des Bildes festgehalten und damit eine nachträgliche Rechtfertigung von Raffaels entgegengesetztem Verfahren geliefert. Denn die logische Klarheit der Exposition ist ihm darüber verloren gegangen, und die Art, wie die Beweinungsgruppe auf einer ovalen Platte direkt über den Köpfen der Heiligen vorgeschoben wird, wirkt fast verletzend. Doch die ernste und schlichte Stimmung, die Summe von Einzelschönheiten oben wie unten sichern dem Werke einen tiefen Eindruck. Weit pathetischer ist der Kruzifixus mit Heiligen, der freilich im Aufbau der Gruppe nicht geringere Meisterschaft bewährt. Sein schmerzvoller Aufblick wird typisch nicht bloß für zahlreiche, meist auf die Halbfigur oder den Kopf beschränkte Darstellungen des dornengekrönten Schmerzensmannes, unter denen die Pastellzeichnung in Bologna (Fig. 147) an Wert wohl obenan steht, sondern auch für die Mater dolorosa, Sebastian, Magdalena, den reuigen Petrus, Evangelisten, Propheten, Sibyllen usw., die alle auf den gleichen leid-



Fig. 147 Christuskopf von Guido Reni

vollen Ton gestimmt sind. Man könnte geneigt sein, Guido Reni als den Perugino des 17. Jahrhunderts zu bezeichnen; weiß er doch wie der umbrische Meister in seinen besten Arbeiten dieser Art uns durch meisterhafte Durchbildung und glänzende Koloristik zu fesseln, während andere ganz fade und leer wirken. — Aber es wäre ungerecht, den Künstler vorwiegend nach solchen Leistungen, in denen er dem Geschmacke des Zeitalters seinen Tribut entrichtet, zu beurteilen, obwohl auf ihnen hauptsächlich seine große Popularität beruht. Lassen doch mehr historische Einzelfiguren, wie der berühmte David (Louvre), der prächtige Simson (Bologna) (Fig. 148), die Salome (Pal. Corsini in Rom) u. a., die besten Eigenschaften seiner Kunst viel reiner genießen. Auch Darstellungen aus dem klassischen Altertum, wie die berühmte Fortuna (Galerie S. Luca in Rom u. a.), die ruhende Venus (Dresden), der Raub der Helena (Louvre), der Raub der Europa (Petersburg) u. a. zeigen seinen feinen Schönheitssinn und die Kunst seiner Kompostition ohne sentimentale Beimischung.



Fig. 148 Simson von Guido Reni

Überblickt man die Gesamtheit seiner Werke, so erscheint der Gedankenreichtum freilich nicht allzu groß. Mit Vorliebe bewegt er sich im Kreise jugendlich anmutiger Gestalten, Kinder und Engel weiß er mit zartem Liebreiz darzustellen. Seine Männergestalten sind schlank und edel, die Jünglinge erhalten oft etwas Mädchenhaftes. Das weibliche Ideal seiner früheren Zeit ist ein weicher, fast kindlicher Mädchenkopf, im Typus der angeblichen „Beatrice Cenci", später lehnte er sich an die Köpfe der antiken Niobidenfiguren an, die er selbst als seine „Engel" bezeichnet hat. Die Vorliebe für weite, rauschende Gewandmassen tritt bei Guido Reni besonders hervor und gibt manchen Kompositionen, wie seiner berühmten Himmelfahrt Mariä in der Münchener Pinakothek, oder der sitzenden Madonna mit dem Kind zwischen ihren Knien (im Louvre) etwas äußerlich Aufgebauschtes. Die stereotype Wiederkehr gewisser Motive und Stimmungen ist schon oben bemerkt worden. Das Kolorit des Meisters ist in seinen besten Arbeiten reich und frisch, zumeist auf einen kräftigen Goldton gestimmt, neben dem erst in seinen späteren Jahren die Vorliebe für einen silbergrauen Ton hervortritt, der dann bald ins Kraftlose, Verblasene übergeht.

Als das künstlerische Gegenbild zu Guido Reni betrachteten die Zeitgenossen



Fig. 149 Begegnung des hl. Nilus mit Kaiser Otto III. von Domenichino


Fig. 150 Kommunion des hl. Hieronymus von Domenichino

seinen etwas jüngeren Landsmann *Domenico Zampieri*, gen. *Domenichino* (1581—1641). Den Unterschied ihres Wesens charakterisierte angesichts der beiden Fresken aus dem Leben des hl. Andreas, welche sie 1608 in S. Gregorio zu Rom wetteifernd ausgeführt hatten, schon Annibale Caracci treffend dahin: Durch angeborenes Schönheitsgefühl und leichtere Begabung sei Guido ausgezeichnet, die größere künstlerische Durchbildung besitze aber Domenichino. Es war das Urteil des Lehrers über seinen Schüler, denn Domenichino war der bevorzugte Mitarbeiter Annibales, der ihn im Palazzo Farnese eine Reihe von Fresken selbständig ausführen ließ. Aber auch die ganze spätere Tätigkeit des Bologneser Schustersohns, der seiner Figur wegen den Diminutivnamen Domenichino erhalten, hat dieses Urteil bestätigt: er bleibt an Glanz der Wirkung hinter Guido Reni zurück, aber er übertrifft ihn bei weitem durch Schärfe der Beobachtung, Ernst des Studiums und strenge Hingabe an die künstlerische Arbeit. So bringt er ein Streben nach Wahrheit und Treue in die Entwicklung der Schule, das sich mit anderen zeitgenössischen Richtungen begegnet und der etwas leichtfertigen Genialität Guido Renis glücklichen Widerpart hielt.

Domenichino ist der bedeutendste Freskomaler der Akademie und hat in Rom beinahe zwei Jahrzehnte hindurch auf diesem Kunstgebiet umfangreiche Werke ausgeführt. Die hervorragendsten darunter sind der Zyklus aus dem Leben des hl. Nilus in der Kapelle desselben zu Grottaferrata (1609—10), das Leben der hl. Cäcilie in der Kirche S. Luigi de' Francesi und die vier Evangelisten in den Kuppelzwickeln, sowie die Wandbilder aus dem Leben des Titelheiligen in S. Andrea della Valle. Über der Ausführung eines gleich umfangreichen Zyklus aus dem Leben des hl. Januarius in der Schatzkapelle des Doms zu Neapel (1630—41) ereilte ihn der Tod, wie manche glaubten,

infolge von Gift, das ihm die mißgünstigen neapolitanischen Maler hatten beibringen lassen.

Wie man sieht, waren es Wandbilder vorwiegend historischen Inhalts, die Domenichino schuf, und dies entsprach ganz der Eigenart seiner Begabung. Man bewunderte mit Recht die kräftige Lebenswahrheit und Natürlichkeit, welche der Künstler seinen Schilderungen zu geben wußte, z. B. in der Geißelung des hl. Andreas, in der Begegnung des hl. Nilus mit Kaiser Otto III. (Fig. 149), in der Almosenspende der hl. Cäcilia; hier erscheint, namentlich in manchen Nebengruppen, gleichsam ein Stück Quattrocento wieder lebendig geworden.

Historischen Inhalts ist auch das berühmteste Altargemälde Domenichinos, seine Kommunion des hl. Hieronymus (jetzt in der Pinakothek des Vatikans), das nach Raffaels „Transfiguration“ als das schönste Tafelgemälde Roms



Fig. 151 Triumph der Diana von Domenichino

galt (Fig. 150). Dem Weltstreit mit der Darstellung desselben Gegenstandes von Agostino Caracci (vgl. Fig. 141) ist Domenichino insofern aus dem Wege gegangen, als er sich eng an dessen Komposition anschließt, sie aber doch formell und geistig zu vertiefen sucht. Dies ist ihm in der klareren Gliederung, der feineren Abwägung der Massen, der stärkeren Betonung des Empfindungsausdruckes auch sichtbar gelungen; die künstlerische Arbeit der zwei Jahrzehnte, welche dazwischen lagen, hat ihre Früchte getragen. Etwas Neues ist auch der erbarmungslose Realismus in der Darstellung des von Alter und Krankheit ausgemergelten Heiligen, den Caracci noch mit den herkulischen Formen Michelangelos ausgestattet hatte. Ähnlich verfuhr Domenichino gegenüber dem Tizianschen Vorbilde bei seiner Darstellung der Ermordung des Petrus Martyr (Bologna), nur daß er hier an Temperament doch weit hinter dem großen Meister zurückbleibt.

Endlich enthüllt die Vorzüge wie die Grenzen seiner Kunst lehrreich ein anderes berühmtes Gemälde, der Triumph der Diana, in Villa Borghese (Fig. 151). Die Göttin steht, Bogen und Köcher schwingend, in triumphierender Haltung mitten unter ihren Nymphen, die sich zumeist mit Wettschießen belustigen, während andere die Hunde bändigen, im Flusse baden, erlegtes Wild herbeischaffen usw. Leben und Bewegung herrscht in allen Teilen des Bildes, die einzelnen Motive sind trefflich der Natur abgelauscht, und eine idyllische Landschaft, weiches, warmes Licht geben die rechte Stimmung. Trotzdem wird man sich nicht verhehlen können, daß der Ton dieser liebenswürdigen Schilderung nicht eben hoch gegriffen ist; Diana ist, wie ihre Nymphen, nicht mehr als ein hübsches „Kind mit runder Brust" und der Wiedergabe des Nackten fehlt selbst jene Vornehmheit, die Guido Reni in solchen Szenen zu entfalten weiß.



Fig. 152 „Sibylle" von Domenichino

Das „Genre" stand schon lange vor der Tür der italienischen Malerei. Es wurde nicht bloß durch das Beispiel der Niederländer ihr nahegelegt, sondern vor allem durch das Bedürfnis, den ausgeschöpften Stoffkreis der religiösen Kunst zu erneuern. Das Heilige in den Formen des alltäglichen Lebens dargestellt zu sehen, mußte den übersättigten Augen eine erwünschte Anregung bieten. So hatte sogar Guido Reni die „Madonna unter den Tempeljungfrauen" so dargestellt, daß eine gewöhnliche Nähschule daraus geworden war. Auf seiner „Darstellung im Tempel" (Louvre) vergißt er nicht einen Knaben anzubringen, welcher neugierig zwei als Opfergaben gebrachte Tauben betrachtet. Domenichino ging, seiner Begabung entsprechend, auf diesem Wege noch weiter. Er stört selbst die Erhabenheit des Altargemäldes durch Beimischung genrehafter Züge, wie auf der „Madonna del Rosario" (Bologna) die beiden Engelkinder, welche sich um einen Rosenkranz streiten, oder das andere, das die Gefährlichkeit der Dornenkrone unter den Marterwerkzeugen Christi mit dem Finger prüft. Ganz genrehaft aufgefaßt sind auch seine höchst sorgfältig, aber ziemlich trocken gemalten Einzelfiguren, wie die „Sybille" in der Galerie Borghese (Fig. 152), die „Cäcilie" im Louvre u. a., sowie die zahlreichen kleinen Bilder religiösen, mythologischen und literarischen Inhalts, wie sie in fast allen großen Sammlungen wiederkehren. Dabei spielt die Landschaft meist eine bedeutende Rolle, wie denn Domenichino nächst Annibale Caracci der bedeutendste Landschaftsmaler der Schule ist und u. a. in Villa Ludovisi in Rom eine Reihe von Landschaftsfresken ausgeführt hat. — Den Schwung des Idealstils hat er dagegen eigent-

lich nur einmal voll erreicht, in seinen oben erwähnten Evangelistenbildern in S. Andrea della Valle. Die pathetisch bewegten Gestalten sind — allerdings nicht ohne gewisse Anlehnungen an Michelangelo und Correggio — zugleich ungemein glücklich in den schwierigen Raum der Pendentifs hineinkomponiert.

Francesco Albani (1578—1660) war der Schulgenosse und der Freund des Guido Reni, bis Künstlereifersucht sie entzweite. Das Schicksal begünstigte ihn: er war der Sohn eines reichen Mannes, hatte sich eine größere Bildung angeeignet und erreichte in glücklichen Verhältnissen ein hohes Alter. Sein Talent aber war geringer, von kleinlicherem Zuschnitt, und er zog sich bald auf eine malerische Spezialität zurück, die ihm dann bei den Sammlern und Liebhabern mehr Ruhm verschafft hat, als er eigentlich verdiente. Er malte kleine Bilder auf Kupfertafeln, wie sie damals als Malgrund beliebt zu werden begannen, mythologischen oder allegorischen Inhalts, mit Engelreigen oder Amorettenspielen, jedenfalls immer mit reicher Verwendung nackter Bübchen in einer idyllischen Landschaft. Die Putten, welche er in diesem kleinen Maßstabe liebenswürdig und reizvoll darzustellen weiß, sind ihm die Hauptsache, um ihretwillen wird selbst der mythologische Vorgang oft zur Staffage herabgedrückt, wie auf den „Amorettentänzen" in Dresden und Mailand mit dem Raub der Proserpina im Hintergrunde. Seine Auffassung geht in größeren Bildern — und er hat selbst ganze Zyklen von Deckenfresken, z. B. im Palazzo Verospi-Torlonia, geschaffen — nicht über das Konventionelle hinaus, und auch seine Landschaften auf jenen kleinen Kabinettstücken entbehren des individuellen Reizes. So hat Albani vornehmlich als einer der frühesten Vertreter des für einen bestimmten Kreis gebildeter Liebhaber schaffenden künstlerischen Spezialistentums, wie es seitdem in der modernen Malerei sich entwickelte, geschichtliches Interesse. Seine bekanntesten Leistungen auf diesem Gebiete sind die Rundbilder der „Vier Elemente" in Turin und Rom (Fig. 153).



Fig. 153 „Die Erde" von Francesco Albani

Eine andere Spezialität pflegte *Giovanni Lanfranco* (1580—1647), der Schüler des Agostino und Gehilfe des Annibale Caracci: er war der eigentliche Kuppelmaler der Bolognesischen Gruppe. Die Kuppelgemälde Correggios in Parma, der Vaterstadt Lanfrancos, waren von Anfang an der Leitstern seiner künstleri-

schen Tätigkeit. Ihre kühne Untensicht, ihre lockere Kompositionsweise und lichte Gesamtwirkung wußte er sich in flottester Weise zu eigen zu machen und in den pathetischen Stil seiner Zeit zu übertragen. Die dekorative Wirkung seiner Bilder — auch der Staffeleigemälde — ist groß, die Malweise resolut und lebendig, der Ausdruck aber meist leer oder übertrieben. Seine Hauptwerke dieser Art sind das Kuppelfresko in S. Andrea della Valle zu Rom und im Gesù, sowie in der Schatzkammer des Doms zu Neapel. Mit diesen und anderen Arbeiten steht Lanfranco am Beginn einer langen Reihe von Kuppelmalern, die gleich ihm hauptsächlich für den flüchtigsten dekorativen Effekt schufen und an ihrem Teil dazu beitrugen, daß gewissenlose Handfertigkeit in der Kunst zu Ehren gelangte.



Fig. 154 Aushebung der hl. Petronilla von Guercino (Nach Photographie Alinari)

Kein Schüler, aber in späteren Jahren der Führer der Bologneser Akademie war *Giovanni Francesco Barbieri* (1590—1666), der von einem Augenübel den Beinamen *il Guercino,* „der Schieler“, hatte. Sein Schielen hinderte ihn nicht, die Dinge scharf und gut zu sehen, und die hieraus sich ergebende Richtung auf den Naturalismus zusammen mit einer hervorragenden Begabung für das Malerische sind die neuen Lebenselemente, welche er der Schule zuführte. In dieser Weise malte er schon als junger Künstler in seinem Geburtsstädtchen Cento bei Bologna, wo er 1616 eine rasch in Aufnahme kommende Malerschule errichtete. Dann berief ihn sein Gönner, der Kardinal Ludovisi, welcher als Gregor XV. den päpstlichen Stuhl

bestiegen hatte, nach Rom und dort begründete er durch eine Reihe bedeutender Werke seinen Ruhm. Sein Deckenfresko im Kasino der Villa Ludovisi (vgl. die farbige Tafel) tritt direkt mit Guido Reni in Konkurrenz. Auch hier ist Aurora dargestellt, auf ihrem Wagen den Himmel durcheilend, von Putten mit Blumen umschwebt, wie sie inzwischen Albani in Mode gebracht hatte. Aber Guercinos Engelchen haben nichts ätherisch Unbestimmtes, es sind dralle, lebensfrische Bübchen venezianischer Herkunft. Von den Venezianern stammt auch die Art der Komposition und der Farbengebung: die Dreiviertelansicht von unten her — in charakteristischem Gegensatz zu Guido Renis klassizierender Reliefanordnung — die gemalte, mit scharfen Ecken in das Bild einschneidende Architektur, das Kolorit, das so prächtig, leuchtend und harmonisch ist, wie auf keinem andern Fresko des Jahrhunderts. Die Ecken des Bildfeldes sind mit der Darstellung des



Fig. 155 Abigail vor David Zeichnung von Guercino
(Nach Photographie Braun)

nach der Gattin jammernden Tithonos und der von den Horen verscheuchten Nacht ausgefüllt. Im Obergeschoß der Villa zeigt noch die allegorische Gestalt eines geflügelten Jünglings mit Blumenstrauß und Fackel in Händen — fälschlich „Fama" genannt — den lebensvollen Idealstil des Meisters. Im allgemeinen aber fühlt sich Guercino auf Erden wohler als im Himmel. Das beweist klärlich sein bedeutendstes Altarbild aus dieser römischen Epoche: die Aushebung der heiligen Petronilla aus dem Grabe und ihre Aufnahme im Himmel (Konservatorenpalast, Fig. 154). Die irdische Handlung ist gut angeordnet, lebendig und interessant, wie nur je bei Tintoretto, die himmlische Szene, wie auch bei diesem zumeist, leer und konventionell.

Nach dem Tode des Papstes (1623) kehrte Guercino in seine Vaterstadt zurück und übernahm erst 1642 die Führung der durch den Tod Guido Renis verwaisten Akademie in Bologna. Aber dieser Wechsel des Domizils übte keinen günstigen Einfluß auf seinen Stil aus, er geriet wie unwillkürlich in das Fahr-

wasser der letzten Manier seines Vorgängers, wurde kälter und flauer im Kolorit und führte zu Dutzenden die beliebten Halbfigurenbilder aus, wie Sibylle, Kleopatra, Judith, Magdalena, Sebastian, Johannes, die in seiner Auffassung, da ihm die Liebenswürdigkeit Guido Renis fehlte, erst recht akademisch nüchtern erscheinen. Sein Bestes hat er während der beiden Perioden seiner Tätigkeit in Cento geleistet, in Bildern wie der Auferweckung der Tabitha (1618, Pal. Pitti), der Einkleidung des heil. Wilhelm (Pinakothek in Bologna), der Himmelfahrt Mariä (1623, Petersburg), dem Tod der Dido (1631, Pal. Spada in Rom) u. a. Hier entwickelt er den ihm eigenen dunkeln Schönheitstypus und eine malerische Gesamthaltung von großer Kraft und Tiefe.

Nach Guercino hat die Schule von Bologna keinen auch nur ihm ebenbürtigen Meister mehr besessen. Aber ihre Überlieferungen pflanzten sich noch mehrere Generationen lang fort, und ihr Vorbild wurde für die Malerei auch an anderen Orten bestimmend. Außer einigen Schülern der Caracci selber, wie *Giacomo Cavedone* (1577—1660), *Alessandro Tiarini* (1577 bis 1668) u. a. verdienen noch einige tüchtige Maler aus der Gefolgschaft der zweiten Generation eine kurze Erwähnung. So gehören *Guido Canlassi,* gen. *Cagnacci* (1601 bis 1681) und *Simone Cantarini* (1612—48) zu den bedeutendsten Schülern Guido Renis, und aus der Lehre Francesco Albanis sind einige Maler hervorgegangen, welche bis ins 18. Jahrhundert hinein die Prinzipien der Schule in Rom mit großem Ruhm vertraten. *Andrea Sacchi* (1598—1661) zeigt in seinem Hauptwerk, der Erzählung des hl. Romuald von seiner Vision der Himmelsleiter (Vatikanische Galerie, Fig. 156), eine vornehme Ruhe der Auffassung und eine Wärme des Kolorits,



Fig. 156 Erzählung des hl. Romuald von einer Vision von Andrea Sacchi (Nach Photographie Alinari)

die noch an die Werke der goldenen Zeit heranreichen. Sein Schüler *Carlo Maratta* (1625—1713) (Fig. 157) und der etwas jüngere *Carlo Cignani* (1628 bis 1719) sind die letzten bedeutenden Ausläufer dieser Richtung in Rom. Neben ihnen vertrat *Giov. Batt. Salvi*, nach seinem Geburtsort *Sassoferrato* genannt (1605—85), hauptsächlich jene von den Bolognesen eingebürgerte Gattung der Köpfe und Halbfiguren; er hat so fast ausschließlich die Madonna gemalt (Fig. 158) und durch schlichte Liebenswürdigkeit der Auffassung nicht ungerechtfertigten Beifall gefunden, während seine Farbe in ihrer kreidigen und trockenen Manier ganz den späten Nachzügler verrät.



Fig. 157 Heilige Familie von Carlo Maratta

Auch die Malerei in Florenz wurde durch das Vorbild der Bolognesen von dem michelangelesken Manierismus, der sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beherrschte, erlöst, und *Ludovico Cardi*, gen. Cigoli (1559—1613), gehört auch als Maler (vgl. oben S. 36) ebenso wie *Cristofano Allori* (1577 bis 1621) in diesem Sinne zu den besten Meistern der Zeit. Aber die Entwicklungsfähigkeit dieser Schule war endgültig erschöpft und sie endet mit *Carlo Dolce* (1616 bis 1680) in einer weichen und sentimentalen, nur in ihren besten Leistungen durch technische Solidität genießbaren Kraftlosigkeit (Fig. 159). In lockerem Zusammenhang mit der Schule steht der flotte und oft glänzend wirkende Freskomaler *Pietro da Cortona*, dessen Bedeutung für die Geschichte der architektonischen Dekoration bereits oben (S. 27) charakterisiert worden ist.

Das Gegenbild zu den Caracci und ihrer Schule ist *Caravaggio* und die von ihm begründete naturalistische Richtung. Jenen fiel der äußere Sieg zu, ihre Kunst war hochangesehen und reich bezahlt. Caravaggio starb, wie so viele Bahnbrecher, in Dunkel und Dürftigkeit, er hat auch keine Schule begründet, aber die Prinzipien seines Schaffens wirkten fruchtbringend in einer Reihe der be-

Aurora

…ercino in Villa Ludovisi zu Rom

Greiner & Pfeiffer, Kgl. Hofbuchdrucker, Stuttgart

... Sein Schüler *Carlo* ... *Carlo Cignani* (1628 ... Richtung in Rom. Neben ... *Sassoferrato* genannt ... eingebürgerte Gattung der ... Madonna gemalt (Fig. 158) ... nicht ungerechtfertigten Beifall gefunden, während seine Farbe in ihrer kreidigen und trockenen Manier ganz den späten Nachzügler verrät.



Auch die Malerei in Florenz wurde durch das Vorbild der Bolognesen von dem michelangelesken Manierismus, der sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beherrschte, erlöst, und *Ludovico Cardi*, gen. Cigoli (1559—1613), gehört auch als Maler (vgl. oben S. 36) ebenso wie *Cristofano Allori* (1577 bis 1621) in diesem Sinne zu den besten Meistern der Zeit. Aber die Entwicklungsfähigkeit dieser Schule war endgültig erschöpft und sie endet mit *Carlo Dolce* (1616 bis 1686) in einer weichen und senti... durch technische Solidität gemeßbaren ... Zusammenhang mit der Schule steht der ... der *Pietro da Cortona*, dessen Bedeu... ...en Dekoration bereits oben (S. 27)

... Schule ist *Caravaggio* und die von ... der äußere Sieg zu, ihre ... Caravaggio starb, wie so viele Bahn... ...en keine Schule begründet, aber ... dringend in einer Reihe der be-

...
...ratio...
D...
...naturalis...
...hangesehen...
... Dunkel und ...
...anden seines S...

Aurora

Deckengemälde von Guercino in Villa Ludovisi zu Rom

Greiner & Pfeiffer, Kgl. Hofbuchdrucker, Stuttgart

deutendsten Meister nach. Der zuerst so mächtige und breite Strom der eklektischen Malweise versickerte allmählich im Laufe der Jahrhunderte, und er rinnt durch die Gegenwart nur noch in dünnen Fäden, die Kunstanschauung des Caravaggio ist, so stürmisch und ungeklärt sie zuerst auftrat, im Kern ihres Wesens die der modernen Zeit geblieben. Denn sie brachte zuerst wieder mit aller Rücksichtslosigkeit die persönlich-individuelle Auffassungsweise zur Geltung, die das ewige Gesetz aller Kunsttätigkeit bleibt, während der eklektische Anschluß an ältere Meister doch stets nur dem vorübergehenden Zeitgeschmack zu genügen vermag. Diesem Gesetz entspricht auch die Tatsache, daß in Caravaggio die Barockstimmung des Zeitalters noch weit schärfer zum Ausdruck kommt als in den Caracci: die gärende Unruhe, das Suchen nach etwas Neuem, die Verachtung aller bisher gültigen Regeln in Kunst und Leben; zum Teil schon in der Persönlichkeit und dem Schicksal ihres Urhebers finden die Werke dieses Malers ihre Erklärung.



Fig. 158 Madonna von Sassoferrato in der Wiener Galerie

Michelangelo Merisi (1569 bis 1609), nach seiner Heimat, einem Flecken im Bergamaskischen, gewöhnlich bloß *Caravaggio* genannt, kam über Mailand und Venedig, wo er die Kunst erlernt haben soll, nach Rom und arbeitete sich hier aus untergeordneter Stellung — mußte er doch eine Zeitlang als Gehilfe des Cavaliere d'Arpino (s. S. 138) tätig sein! — nach einigen Jahren dank der Protektion eines Kardinals empor. Aber ruhiges Leben und Arbeiten war ihm nicht beschieden. Nicht bloß seine Kunst erregte heftigste Entrüstung bei den Bolognesen und ihrem Anhange, die gerade damals mit Stolz auf den im Entstehen begriffenen Freskenzyklus im Palazzo Farnese blicken konnten, sondern auch seine augenscheinlich recht wüste und zügellose Lebensführung. Schließlich mußte er einer Blutschuld halber 1606 aus Rom fliehen und führte in den nächsten Jahren ein unstetes Wanderleben in Neapel, Sizilien und Malta. Allerlei Händel und Mißgeschick trieben ihn von Ort zu Ort, und schließlich starb er 1609 — auf der Rückkehr nach Rom begriffen, wo man ihm Begnadigung erwirkt hatte — unterwegs in Porto d' Ercole.

Schon dieser Lebenslauf zeigt uns *Caravaggio*, wie er ist: ein Kind des Volkes, bildungslos, voll Leidenschaftlichkeit und Abenteuerlust — im rechten Gegensatz zu den bürgerlich-wohlanständigen Malern der guten Gesellschaft. Die Musikanten, Landsknechte, Spieler und Wahrsagerinnen, die er malte, waren für ihn kein Gegenstand des Studiums, dem er ein rein künstlerisches Interesse zuwandte, sondern seine Umgebung, seine Welt. Deshalb konnte er sie auch mit der Wahrheit des Selbsterlebten schildern, unaufdringlich, ohne irgendwelche

Tendenz, rein um der malerischen Erscheinung willen. Daß er dabei nicht auf intime Wirkung oder psychologische Charakteristik ausgeht, ist bei einem Italiener des 17. Jahrhunderts selbstverständlich. Die übliche Form des Halbfigurenbildes und der klare Goldton seiner früheren Werke verraten die venezianische Schulung, und manche Kompositionen, wie die schöne Lautenspielerin der Liechtensteingalerie, die Allegorien des ‚Amor sacro e profano' in Berlin (Fig. 160), klingen auch durch ihren poetischen Inhalt noch an die Kunst Giorgiones und Tizians an.

Allmählich gestaltete Caravaggio seine Malweise um: die Konzentration des Interesses am Bilde auf die menschliche Gestalt und die plastische Schärfe der Modellierung wurden ihm die Hauptsache. Er wandte zu diesem Zweck eine grelle, einseitige, meist von oben einfallend gedachte Beleuchtung — „Kellerlicht" — an, welche einzelne Partien der Gestalten scharf heraushebt, den Hintergrund aber in dunkle Schatten hüllt — ein Kunstmittel, wie es in dieser oder jener Form schließlich alle Lichtmaler von Correggio bis Rembrandt angewendet haben. Die Manier Caravaggios hat unzweifelhaft etwas besonders Gewaltsames und gibt seinen Kompositionen leicht einen finsteren und schweren Ausdruck. Man fühlt sich versucht, die Schatten, welche das Leben des Malers umdüstern, auch in seinen Bildern zu entdecken.



Fig. 159 Heilige Cäcilie von Carlo Dolce in der Dresdener Galerie

In dieser Art malte Caravaggio seine alten Themata aus dem Leben der Bohême, und der Vergleich der Falschspieler in Dresden (Fig. 161) mit der früheren Darstellung desselben Themas im Palazzo Sciarra zu Rom zeigt, wieviel die Bilder an packender Wirkung dadurch gewonnen haben. Aber auch einige hervorragende Porträts, wie das des Maltesergroßmeisters Alof de Vignacourt mit seinem Pagen und die verschiedenen Selbstbildnisse des Künstlers in Braunschweig (Fig. 162), Budapest, Florenz, stammen aus dieser Zeit. Vor allem fand Caravaggio in seinem neuen malerischen Stil das Mittel, den Stoffen der religiösen Kunst eigenartige und erschütternde Wirkungen abzugewinnen. Viele Zeitgenossen sahen dabei nur die naturalistischen Einzelheiten, den Mangel der gewohnten Feierlichkeit und Korrektheit, und seine Kirchenbilder wurden von der Geistlichkeit zurückgewiesen. So soll es seinem hl. Matthäus (jetzt in Berlin) ergangen sein, der ursprünglich für S. Luigi de' Francesi in Rom bestimmt war als Mittelstück zwischen einer Berufung und einem Martyrium des

Apostels: es ist freilich nur das Porträt irgendeines glatzköpfigen Mannes aus dem Volke, den die Gegenwart des Engels sichtbar in Verlegenheit setzt. Ebenso wurde sein Tod Mariä aus der Kirche della Scala entfernt, weil er die Madonna mit den naturalistisch getreuen Spuren der Krankheit und des Todeskampfes gemalt hatte. Aber schon hier packt uns — das Gemälde befindet sich jetzt im Louvre — der Ausdruck wahrer Trauer bei den Umstehenden. Und welch erschütternde Darstellung bietet die Grablegung Christi in der Vatikanischen Galerie (Fig. 163)! Völlig „regelwidrig", in einseitigem Aufbau zeigt die Komposition eine Gruppe von Gestalten, in denen der Ausdruck eines tiefen Schmerzes lebendig und wahr, aber doch mit künstlerischer Überlegung abgestuft erscheint. Und diese Gruppe hebt sich in dem von oben herabfallenden Lichte eng geschlossen von dem ganz dunkeln Hintergrunde ab. Mehr äußerlich aufgefaßt erscheint der Vorgang in einem ähnlichen Bilde in Berlin: zwei Männer schleppen den Leichnam, und der ältere scheint die Last nicht mehr tragen zu können, so daß der Körper zu Boden zu stürzen droht. Wir vermögen heute noch nachzufühlen, wie atembeklemmend eine solche Darstellung auf die Zeitgenossen wirken mußte. Aber echter Barockgeist, der aus Eigenem schafft und neue seelische Erregungen anstrebt, lebt in dieser wie anderen Schöpfungen des Caravaggio.



Fig. 160 Amor als Herrscher von Caravaggio

Zur Reife und Abgeklärtheit seines Stils ist Caravaggio, dem die Stürme seines Lebens einen frühen Tod brachten, nicht gelangt. Aber das „depingere bene ed imitar bene le cose naturali", das er selbst einmal als Kennzeichen des guten Malers fordert, hat er in einem hohen Grade besessen. Das erkannten seine bedeutendsten Gegner, wie Guido Reni und Guercino, selbst an, indem sie zeitweise sogar dem Einfluß seiner Malweise unterlagen. Auch in *Bartolommeo Manfredi* und dem später zu Venedig tätigen *Carlo Saraceni* († 1625) fand Caravaggio Nachahmer; selbständig weiter entwickelt hat seine Prinzipien erst eine Gruppe von Künstlern, die man unter dem Namen der Schule von Neapel zusammenzufassen pflegt.

Neapel war im Beginn des 17. Jahrhunderts ein von den Malern heiß umstrittener Boden. Vergeblich suchten die Bolognesen hier festen Fuß zu fassen, sie mußten sämtlich nach kurzer Tätigkeit den gegen sie angesponnenen Ränken, zu welchen sich nach Landessitte angeblich auch Gift und Dolch gesellten, weichen. Zur Herrschaft gelangte eine Richtung der Malerei, in welcher sich Anregungen

von Caravaggio her mit Einflüssen der spanischen Kunst mischten. Denn seit dem Frieden von Crespy (1544) gehörte Neapel definitiv den spanischen Habsburgern. Ein geborener Spanier, *Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto)* (1588—1656), ist der Mittelpunkt und das bedeutendste Talent dieser Künstlergruppe. Man darf ihn zur italienischen Kunst zählen, denn neben dem ersten Unterricht durch die beiden *Ribalta*, die Hauptmeister seiner Heimat Valencia, hat er bezeugtermaßen auf Studienreisen durch ganz Italien auch Einwirkungen namentlich durch Correggio und die Venezianer empfangen, und vor allem hat er die längste Zeit seines Lebens in Neapel ausschließlich gearbeitet. Ob er Caravaggio noch persönlich gekannt hat, ist nicht auszumachen, trotz mancher Berührungspunkte sind ihre Stilweisen im Grunde so verschieden, daß ein Schülerverhältnis kaum anzu-



Fig. 161 Die Falschspieler von Caravaggio (Nach Photographie Tamme)

nehmen bleibt. Ribera teilt mit Caravaggio, aber auch mit seinen spanischen Landsleuten, den ernsten Wirklichkeitssinn, den er auch in kirchlichen Darstellungen betätigt, sowie die Vorliebe für eine gewisse Dunkelmalerei. Aber es fehlt ihm der für Caravaggio bezeichnende düstere Zug, die harte und schwere Plastik der Gestalten; seine Behandlung ist weicher und malerischer, seine Auffassungsweise ruhiger und gleichmäßiger, trotz der vielen Schreckensszenen und blutigen Martyrien, die er gemalt hat (Fig. 164). Solche Stoffe entsprachen dem landesüblichen Geschmack, und neben der Wollust des Schmerzes und der Grausamkeit, neben der schwärmerischen Ekstase und der weltentrückten Seligkeit frommer Einsiedler wußte Ribera ebenso meisterhaft die schlichte Einfalt der Hirten zu schildern, die das Christkind verehren (in dem Meisterwerke des Louvre); neben den runzlichen Greisen, die er mit Vorliebe malte — zahlreiche Köpfe und Halbfiguren dieser Art finden sich namentlich im Prado zu Madrid — gelang ihm

auch ein Bild voll so reiner Anmut und Jugendschönheit wie die hl. Agnes, die vom Engel mit einem Linnengewand bekleidet wird (Dresden, Fig. 165). Ribera ist eine bedeutende künstlerische Individualität von eigenartigster Prägung; er interessiert uns nicht bloß durch die unabhängige, stets wirksame und künstlerisch abgewogene Auffassung, sondern auch durch seine energische Naturwiedergabe und reife, allen Anforderungen gewachsene Technik; namentlich die Haut des menschlichen Körpers hat kein Italiener vor ihm mit solcher Meisterschaft beobachtet und wiedergegeben. Die überaus große Zahl seiner Werke — das Madrider Museum besitzt allein sechzig davon — unter denen zahlreiche Wiederholungen für die Beliebtheit sprechen, deren sich die Originale zu erfreuen hatten, wird noch vermehrt durch eine Reihe geistreich behandelter Radierungen, deren Stoffe mit Vorliebe dem antiken Kreise entnommen sind.



Fig. 162 Selbstbildnis von Caravaggio

Auch seine Kunst findet ihre vollgültige Fortsetzung erst in der zweiten Generation, durch *Salvatore Rosa* (1615—73), den Schüler des *Aniello Falcone* († 1665), der neben *Massimo Stanzioni* († 1656) als der bedeutendste unter den Malern erscheint, welche Ribera nahe stehen. Denn *Luca Giordano* (1632—1705), der von seiner Schnellarbeit den Beinamen *Fa Presto* erhielt, ist trotz unleugbarer Begabung und fabelhafter Technik doch mehr eine Kuriosität als eine ernsthafte Erscheinung der Kunstgeschichte.

Salvator Rosa war eine echte Künstlernatur, vielseitig begabt, auch als Dichter, Musiker, Schauspieler hervorragend und nicht ohne gelehrte Bildung, denn er sollte ursprünglich Geistlicher werden. Abenteuerlust und die Freude an der Natur trieben ihn zur Malerei: jahrelang durchstreifte er in seiner Jugend die Einöden der Abruzzen und der unteritalischen Meeresküsten, und die Eindrücke von Menschen und Landschaften, welche er damals sammelte, sind wohl für seine künstlerische Tätigkeit entscheidend gewesen. Mehr zufällig war es, daß ihn der Unterricht *Falcones,* der selbst als ‚Oracolo delle battaglie' bekannt im Aufstand des Masaniello als Bandenführer hervorgetreten war, der Schlachtenmalerei zuführte. Immerhin entsprach diese neue Gattung, welche durch die von Caravaggio eröffneten Einblicke in das Leben der Soldaten und fahrenden Leute ja schon vorbereitet war, so sehr dem allgemeinen Geschmack, daß Sal-

vator Rosa in Florenz und Rom, wo er lange Jahre tätig war, hauptsächlich durch seine kleinen Landschaften und Schlachtenbilder allgemeine Beliebtheit gewann. Auf ihnen beruht auch seine kunstgeschichtliche Bedeutung, während seine größeren Figurenbilder, wie das einzige Kirchenbild, das er gemalt hat, die Befreiung der Heiligen Kosmas und Damian vom Scheiterhaufen in S. Giovanni de' Fiorentini zu Rom, leicht etwas Gequältes bekommen. Ganz frei und malerisch verfährt er in seinen Schlachtdarstellungen, von denen namentlich die Galerie von Paris und Wien, sowie der Palazzo Pitti (Fig. 166) bemerkenswerte Stücke besitzen. Die ineinander gekeilten Massen der Kämpfenden, die aufwirbelnden Staub- und Dampfwolken, die Stimmung und Tönung der Landschaft vereinigen sich darauf zu einem fesselnden und überzeugenden Gesamtbilde. Aber am größten erscheint Salvator Rosa als Landschaftsmaler. Aus den Motiven der heimischen Natur komponiert er seine romantischen Bilder, in denen wilde Felsgegenden, dunkle Waldränder (Fig. 167), schäumende Wasserfälle, unter Umständen aber auch sonnenhelle Küsten- und Hafenmotive sich geschickt zu einer einheitlichen Gesamtwirkung verbinden. Noch ist die Kunst nicht bereit, die einfache Schönheit der Natur getreu wiederzugeben; aber mit Salvator Rosas aus selbsterlebten Einzelheiten zusammengesetzten Landschaften kommt sie doch diesem Ziel schon sehr nahe. Die trefflich beobachteten Gestalten von Hirten, Jägern und Kriegern, mit denen er seine Landschaften staffierte, hat Rosa dann auch gern in Einzelbildern und in ausgezeichneten Radierungen festgehalten.



Fig. 163 Grablegung Christi von Caravaggio (Nach Photogr. Alinari)

Salvator Rosa ist der letzte italienische Maler des 17. Jahrhunderts, welcher die Kunst durch eigenartige, persönlich empfundene Werke bereichert hat. Nach ihm lohnt es sich nur noch wenige aus der großen Zahl derjenigen zu nennen, die tätig waren, die Kirchen und die Paläste und Bildersäle der Vornehmen mit ihren Werken zu füllen. Unmittelbar an die von ihm begründete Battaglienmalerei schließen *Michel-*

angelo Cerquozzi (1602—60) und der gleich ihm in Rom tätige Franzose *Jacques Courtois*, genannt *le Bourguignon* (1621—70), an; seine Manier der Landschaftsmalerei fand u. a. in dem italienisierten Niederländer *Pieter Mulier* (*il Cavaliere Tempesta*, † 1701) einen Nachahmer. Sonst aber behielt in Rom der Eklektizismus die Herrschaft bis ins 18. Jahrhundert hinein und hat dort namentlich in *Pompeo Batoni* (1708—78) einen hoch gefeierten Nachzügler.

Oberitalien brachte in dem Genuesen *Bernardo Strozzi (Il Prete Genovese*, 1581—1644) noch ein zweites, dem Caravaggio verwandtes, naturalistisches Talent hervor; Tätigkeit und Einfluß dieses Malers blieben aber ganz auf den Umkreis seiner Heimat beschränkt. Sonst galten auch hier überall die Prinzipien des Eklektizismus. Allein die Malerei Venedigs gewann aus der festen Tradition, welche sie mit ihrer großen Vergangenheit verknüpfte, eine gewisse Kraft und Selbständigkeit, so daß sie fähig blieb, noch im 18. Jahrhundert eine wirklich reiche und glänzende Nachblüte zu treiben. *Giovanni Battista Piazzetta* (1682 bis 1754) und *Giuseppe Nogari* (1699 bis 1763) sind Eklektiker, die immerhin ein sorgfältiges Studium der Natur mit ihrem auf frappierende Licht- und Schattenbehandlung gerichteten Stil zu vereinigen wußten. Die schlichte Wiedergabe der Wirklichkeit allein macht jene Malergruppe beachtenswert, welche der Stadt Venedig selbst die Stoffe ihrer Bilder entnahmen. *Pietro Longhi* (1702—62) gab kleine Szenen aus dem venezianischen Leben seiner Tage, gut beobachtet, aber ohne besondere malerische Feinheit; die beiden *Canaletti* erhoben das auch vor ihnen schon gepflegte Genre der architektonischen Prospektenmalerei zu einer bedeutenden künstlerischen Höhe. *Antonio Canale*, genannt *Canaletto* (1597—1768), ist der Klassiker dieses Faches. Er entfaltet in den zahlreichen



Fig. 164 Hl. Sebastian von Jusepe Ribera im Berliner Museum

Prospekten aus seiner Vaterstadt (Fig. 168), die er, oft in großem Umfange, gemalt hat, nicht bloß sorgfältige Treue, sondern auch einen malerischen Sinn, der ihnen über das gegenständliche Interesse hinaus ein poetisches Leben verleiht. Sein Neffe *Bernardo Belotto* (1720—80), der den Beinamen des Onkels annahm, hat nicht immer mit dem gleichen künstlerischen Reiz, wohl aber mit derselben realistischen Treue diese Kunst der Prospektenmalerei auch auf deutsche Städte angewandt, da er in München und Wien, hauptsächlich aber in Dresden tätig war; er starb als polnischer Hofmaler in Warschau. Unter den Schülern der Canaletti nimmt *Francesco Guardi* (1712—93) eine einigermaßen selbständige Stellung ein. — Aber den eigentlichen Glanzpunkt dieser venezianischen Spätzeit bildet *Giov. Battista Tiepolo* (1696 bis 1770)[1], der Schüler Piazzettas, der aber wie ein Epigone Paolo Veroneses erscheint; in ihm klingt die Tradition der klassischen Zeit von Venedigs Malerei nach, ihre rauschende Festesfreude, ihr dekorativer Prunk und ihre geistige Leere. Als Fresken- wie als Tafelmaler gleich bedeutend, hat Tiepolo im ganzen venezianischen Gebiete, aber auch in Würzburg und später in Madrid, wo er starb, große dekorative Decken- und Wandbilder geschaffen, die an frischer Lebendigkeit der Wirkung sich den Werken seines berühmten Vorgängers wohl an die Seite stellen dürfen. Die Fresken in der Scalzikirche, in S. Maria della Pietà, in der Scuola del Carmine zu Venedig, ferner im erzbischöflichen Palast zu Udine, in den Schlössern zu Würzburg und Madrid gehören zu den bedeutendsten Schöpfungen des viel beschäftigten und hoch ge-



Fig. 165 Die hl. Agnes von Jusepe Ribera (Nach Photographie Tamme)

[1]) *F. F. Leitschuh,* Giov. Batt. Tiepolo. Würzburg 1896. — *F. H. Meissner,* Tiepolo. Bielefeld u. Leipzig 1897. — *H. Modern,* G. B. T. Wien 1902.



Fig. 166 Schlachtdarstellung von Salvator Rosa (Nach Photographie Alinari)



Fig. 167 Landschaft von Salvator Rosa in der Gallerie zu Karlsruhe

feierten Malers. Sein Meisterstück aber hat er wohl in dem Festsaal des Palazzo Labia zu Venedig geleistet, wo in einer virtuos gemalten Scheinarchitektur auf beiden Hauptwänden das Mahl des Antonius und der Kleopatra und der Abschied des Antonius dargestellt sind (Fig. 169). Auf tiefere Wirkung und sorgfältigere Ausführung begründet erscheinen die Ölgemälde des Meisters, deren fast sämtliche großen Sammlungen Europas einige besitzen. Sein malerischer Stil aber bleibt auch hier der gleiche: Ströme blendenden Lichts durchfluten das Gemälde und lösen zuweilen, namentlich in den Deckenbildern, die Komposition fast zu sehr auf, so daß die Figuren haltlos in einem Äthermeer umherzuschwimmen scheinen. Aber eine festlich-heitere Wirkung von duftigster Leichtigkeit weiß Tiepolo stets zu erreichen,



Fig. 168 Blick auf den Canale grande in Venedig von Antonio Canale

sein Kolorit ist leuchtend klar und durchsichtig, virtuos gemalte Prachtarchitekturen und kostbare Stoffe verstärken den Eindruck märchenhafter Phantastik.

Allerdings, seine Kunst ist rein dekorativ, rein venezianisch; am unmittelbarsten berührt uns dies in den Würzburger Fresken, wo das Leben Barbarossas mit dem ganzen Festapparat der venezianischen Verfallzeit geschildert wird. Und an die Verfallzeit gemahnen auch die entnervten, haltlosen Gestalten, wie sie uns z. B. auf den Wandbildern des Palazzo Labia entgegentreten, gemahnt der ganze äußerliche, hohle Pomp seiner Malerei. Aber die künstlerische Triebkraft dieses Bodens war so reich, so groß, daß mitten im Verfall die ersten Keime neuen Blühens sichtbar werden. Tiepolo gilt heute mit Recht als einer derjenigen Maler, welche zuerst das Problem des Freilichts in Angriff genommen haben. Noch mehr als die Gemälde lassen dies die geistvollen Radierungen[1]) des Künstlers und seiner beiden Söhne *Giovanni Domenico* und *Lorenzo* erkennen; sie wetteifern mit Rembrandt in der Kunst, das grelle Tageslicht und glühenden Sonnenbrand

[1]) Acque-forti dei Tiepolo. Venedig 1879 (Heliogravüren), 1896 (Zinkätzungen).

hineinzuzaubern in die meist phantastisch wilden Kompositionen. Diese Kunst war das Abschiedsgeschenk der venezianischen Malerei an die Neuzeit.



Fig. 169 Antonius und Kleopatra von Tiepolo (Nach Photographie Alinari)

Die italienische Plastik des 17. Jahrhunderts hat nur einen großen Künstler aufzuweisen, *Lorenzo Bernini* (vgl. S. 20). Er war der Mann dazu, die Erinnerung an Michelangelo, welche bis dahin die bildnerische Kunst beherrscht und gelähmt hatte, zu überwinden durch stärkere Effekte, durch den Appell an



Fig. 170 Pluto und Proserpina von Lorenzo Bernini

das innerste Empfinden seiner Zeitgenossen, das keiner zu deuten wußte wie er. Die entscheidende Wendung zum Malerischen hat, wie die Architektur, auch die Plastik erst durch Bernini empfangen. Wenn man den Künstler der Renaissance nennen soll, dem er in seiner Gefühlsart am nächsten steht, so ist es *Correggio.*[1]) Seine Typen, seine „selig lüsterne Welt", sein malerischer Zauber, seine technische Virtuosität in der Wiedergabe des Fleisches, flatternder Gewandmassen und bauschiger Wolkenbetten leben, auf die Kunst der Plastik übertragen, in Berninis Werken wieder auf. Äußerlich genommen erscheint seine Plastik wie eine Fortsetzung der michelangelesken Tradition; in dem komplizierten Gruppenaufbau, in den Motiven seiner Grabmäler schließt er sich wohl an die Epigonen des großen Meisters an, welche bis dahin in der Plastik das große Wort geführt hatten, aber alles erhält unter seiner Hand einen anderen Sinn, eine Wesensverschiebung. Man kann sich dies nicht klarer vor Augen führen, als durch den Vergleich seiner Marmorgruppe des Pluto mit der Proserpina im Museo Ludovisi (1621, Fig. 170) etwa mit *Giovanni da Bolognas* Raub der Sabinerin in der Loggia de' Lanzi zu Florenz (1583, Fig. 171). Beidemal ein Aufbau aus drei Gestalten, bei Giovanni drei menschliche Leiber, bei Bernini — auch um der verstärkten Wirkung willen — darunter ein Tier, der Cerberus; dort eine kühne, an Kontraposten reiche Verschlingung plastischer Formen, auf die Ansicht von allen Seiten her berechnet, kühl und sicher, der Räuber nichts weiter als ein psychologisch uninteressanter Gewaltsmensch, hier eine Komposition in der Vorderansicht, malerisch breit entwickelt, auf den Gegensatz zwischen der dämonischen Lüsternheit des bärtigen Gottes und der sentimentalen Klage des jugendlich üppigen Mädchens zugespitzt. „Die Art, wie Plutos Finger in das Fleisch der Proserpina hineintauchen, ist auf jede andere Wirkung berechnet, als auf die künstlerische"; sie findet sich ähnlich in manchen Gemälden Correggios. Auch Berninis Jugend-

[1]) Vgl. *A. Schmarsow,* Barock und Rokoko. Leipzig 1897. S. 215 ff.

werk, Apollon und Daphne, mit dem er zuerst die Gunst des Kardinals Scipio Borghese gewonnen haben mag (Villa Borghese, Fig. 172) ist correggesk in Form und Ausdruck; den zarten Schmelz jugendlich-schlanker Körperformen hat kein anderer ihm so kongenial nachempfunden. Schon hier entwickelt Bernini eine blendende Virtuosität des Meißels, aber er sorgt auch dafür, z. B. durch den Kontrast des weichen Mädchenkörpers und der rauhen Baumrinde, daß solche Vorzüge jedermann deutlich werden. Bei seinem David mit der Schleuder (Villa Borghese), der die Zähne zusammenbeißend in plastisch unmöglicher Haltung dasteht — nur ein wirrer Aufbau von Rüstungsstücken gibt ihm die nötige Stütze — mag man daran denken, wie der junge Michelangelo den Moment gefaßt hat, um sich zu überzeugen, welch neuer Geist mit diesem Künstler in die Plastik eingezogen ist.



Fig. 171 Raub der Sabinerin von Giovanni da Bologna

Diese Jugendwerke Berninis — zu ihnen gesellt sich als das früheste, bereits im Alter von 15 Jahren geschaffene, der Äneas mit Anchises gleichfalls in Villa Borghese — enthalten bereits ein völliges Programm, das bei der überragenden Stellung des Künstlers maßgebend wurde für die ganze Epoche. Die rein malerische Kompositionsweise, das Transitorische der Darstellung, die virtuose Realistik zum Ausdruck höchsten seelischen Affekts sind fortan in der Plastik festbegründete Prinzipien des Schaffens. Bernini hat in noch frühen Werken, wie der Statue der heil. Bibiana in der Kirche der Heiligen (1527), der Statue der Markgräfin Mathilde in St. Peter, und dann vor allem in einer Reihe glänzender Porträtbüsten (Costanza Buonarelli im Museo nazionale zu Florenz, Scipio Borghese in der Akademie zu Venedig und mehrere Papstbüsten) sie mit einer gewissen Mäßigung betätigt. Die Umwälzung des Geschmacks offenbart sich erst deutlich in der Grabmalsplastik. Für Urban VIII. († 1644, Fig. 173) und Alexander VII. († 1667) errichtete Bernini selbst die Grabmäler in St. Peter. Wiederum ist aus dem plastischen Dreiklang der Mediceergräber, wie ihn noch *Guglielmo della Porta* in seinem Denkmal Pauls III. gewahrt hatte, ein malerisches



Fig. 172 Apollon und Daphne von Lorenzo Bernini

Bild geworden: die beiden unter sich kontrastierenden allegorischen Frauengestalten zu seiten des Sarkophags, das geflügelte Totengerippe mit der Inschrifttafel, der pathetisch segnende Papst — alles ist in Bewegung und greift ineinander wie die Aktion eines Schauspiels. Die Verwendung dunkler Bronze für die Papstfigur, weißen Marmors für die Allegorien und farbigen Gesteins für die architektonischen Teile war schon durch Porta eingeführt; Bernini ergänzt sie durch den schärfsten Realismus in der Durchführung der — an sich vortrefflichen — Porträtgestalt, wie er sich seitdem auch auf alle Einzelheiten der Gewandung, Spitzen etc. zu erstrecken pflegt.

Dieses Streben nach einer Scheinhandlung, das Bernini in der Plastik heimisch machte — auf dem Grabmal Alexanders VII. hebt gar das Totengerippe einen großen Vorhang von buntgeflecktem Marmor, hinter dem die vier allegorischen Gestalten erschreckt hervorzukommen scheinen — hat am meisten zur stilistischen Verwilderung dieser Kunst beigetragen. Sie lernte die Darstellung ruhiger Existenz, das eigenste Gebiet des plastischen Schaffens, gering achten und suchte in der Einzelfigur wie in der Gruppe nur den Ausdruck einer inneren Erregung, eines Affekts, einer Idee. Am seltsamsten ist es, wenn in dieser Weise die Verkörperungen von Ideen, die Allegorien selbst untereinander gleichsam handgemein werden und ganze Handlungen aufführen, wie z. B. in den Gruppen zu seiten des Ignatiusaltars im Gesù (vgl. Fig. 28), welche die Besiegung der Ketzer durch die Religion und den Sturz der Abgötterei durch den Glauben darstellen und das Vorbild unzähliger ähnlicher Begriffspiele geworden sind. Natürlich brauchte eine solche Kunst reichlich konventionelle Ausdrucksmittel, wie sie in den bekannten Marmorwolken als Andeutung überirdischen Daseins, Heerscharen von Putten, Engeln, den verschiedenartigsten mit klotziger Realistik gegebenen Attributen usw. vorliegen.

Am Schlusse seiner Tätigkeit ging Bernini in der völlig bildartigen Gestaltungsweise noch weiter: er schuf namentlich mit seiner Verzückung der heil. Theresa (Fig. 174) in S. Maria della Vittoria die „Wandskulptur", d. h. ein



Fig. 173 Grabmal Urbans VIII. von Lorenzo Bernini

an einer Wandfläche nach rein malerischen Prinzipien aufgebautes Bild aus Marmor, Stuck und andern Materialien, die äußerste Leistung einer totalen Stilverwilderung. Denn während eine Nische oder sonstige Umrahmung den Gedanken eines Bildes festhält, dringen doch die Gestalten, Wolkenmassen und dergleichen ungeniert

mit der Illusion körperlicher Wirklichkeit darüber hinaus; zentnerschwere Figuren schweben angeblich frei vor der Wand, riesige Draperien flattern wie von einem Windhauch bewegt, steinerne Wolken sollen durch die Textur ihrer Oberfläche wie ein leichter Farbenfleck im malerischen Ensemble wirken. Solche Kompositionen, wie sie oft eine ganze Kirchenwand einnehmen, schlossen durch ihre aufdringliche Bravour die Nachbarschaft jedes ruhigen älteren Werkes aus und führten allmählich zu einer Umgestaltung des ganzen Inneren. An Berninis ‚heil. Theresa' — die Reiterfigur Konstantins vor dem sich bauschenden Vorhang am Aufgang der Scala regia ist innerlich verwandt — frappiert immerhin die treffsichere Schilderung des pathologischen Zustandes bei der Heiligen und die virtuose Marmortechnik; die meisten Werke dieser Art wirken durch Idee wie Ausführung nur grotesk.



Fig. 174 Verzückung der hl. Theresa von Lorenzo Bernini

Den reinsten Eindruck erzielt die malerische Plastik da, wo die Natur selbst ihr zu Hilfe kommt, im Freien. Auch unter *Berninis* Arbeiten gehören der Brunnen mit den vier Hauptströmen der Erde auf Piazza Navona und vor allem der kleine Tritonsbrunnen auf Piazza Barberini, abgesehen von kleineren Schöpfungen dieser Art, zu den gelungensten. Der sichere Blick des Meisters für dekorative Wirkung und malerische Silhouette siegt hier über alle Bedenken, welche der im einzelnen gekünstelte Aufbau etwa erregen mag. Wahrscheinlich ist ihm auch der Entwurf des plastischen Teils der Fontana Trevi (vgl. S. 48) zuzuschreiben.

Die dekorative Wirkung ist im besten Falle auch das Rühmenswerte an den bedeutenderen Arbeiten seiner Schule. Doch eben dies Streben nach dekorativer Wirkung hat die plastische Kunst des Zeitalters so ins Breite und Weite geführt, daß sie dem Versuche der historischen Würdigung sich entzieht. Hatte doch Bernini selbst allein für die Kolonnaden des Peterplatzes 162 Kolossalstatuen von Heiligen zu besorgen, und kleinere Reihen für die Fassade der Kirche selbst und für die Engelsbrücke. Niemals seit den Tagen der Antike sind so

große materielle Mittel an die plastische Produktion gewandt worden, aber auch niemals eine so geringe Anzahl künstlerischer Ideen. Wir fragen nur selten nach den Meistern der ungeheuren Barockaltäre und Grabaufbauten, welche die Kirchen füllen, der Statuenreihen, welche ihre Fassaden besetzt halten, weil wir sie gar nicht als Äußerungen einer Künstlerpersönlichkeit empfinden, sondern mehr nur als Charakteristika einer Zeit, der diese pathetische Ausdrucksweise ein Bedürfnis geworden war. Es frappiert schon, wenn man unter den Scharen übermäßig bewegter Figuren eine ruhige findet, und diesem Umstande verdanken Werke wie die tote heil. Cäcilia von *Stefano Maderna* († 1636) in S. Cecilia zu Rom ihren Ruf, obwohl auch ihnen offenbar eine raffinierte Berechnung des Effekts zugrunde liegt.

Unter den Zeitgenossen Berninis, für die alle sein Vorbild maßgebend wurde, sei der Bolognese *Alessandro Algardi* (1598—1654) genannt, der u. a. in St. Peter das Grabmal Leos XI., sowie die für die Schulrichtung charakteristische Wandgruppe des Attila schuf. Gesunder und gewissenhafter als die meisten Berninianer ist, wohl infolge seiner vlämischen Abstammung, *François Dusquesnoy* (1594—1644) geblieben, der ebenso wie Algardi durch oft recht naive und schöne Kinderfiguren Beachtung verdient; sein heil. Andreas in St. Peter, die heil. Susanna in S. M. di Loreto in Rom gehören zu den besten Barockstatuen Italiens. Als eines der bedeutendsten Papstgräber muß dasjenige Gregors XIII. (1723 errichtet) von *Camillo Rusconi* hervorgehoben werden. Sonst gehört zu den Adepten der Berninischule noch eine ganze Kolonie französischer Bildhauer, die später zu erwähnen bleiben.

Außerhalb Roms sind in Florenz *Giov. Bat. Foggini* (1652—1737) als Autor der Skulpturen in der Kapelle Feroni der Annunziata, der Kapelle Corsini im Carmine zu erwähnen, in Genua *Filippo Parodi* († 1702), der Meister der hier besonders zahlreichen Hochaltargruppen, in Venedig *Francesco Baratta* († 1700), *Michele Ongaro* u. a.



Fig. 175 Tritonsbrunnen von Lorenzo Bernini

Nur der allmählich eintretende Überdruß an den schwülstigen Übertreibungen der Barockskulptur

macht es erklärlich, daß *Antonio Canova* (1757—1822), der Verkündiger des neuen klassizistischen Ideals, insbesondere von seinen italienischen Landsleuten mit so maßloser Begeisterung gefeiert werden konnte, obwohl er im Grunde genommen ein recht schwacher Vertreter der plastischen Kunst ist. Aber er brachte der Welt zuerst den Begriff eines rein plastischen Idealstils wieder, der ihr mit Bernini verloren gegangen war — und in diesem Sinne ist er „der Markstein einer neuen Zeit".

Frankreich

Frankreich erlebte im 17. Jahrhundert seine Glanzepoche als politische und kulturelle Macht. Es ist das Zeitalter seiner klassischen Literatur, durch die Namen Racines und Molières verherrlicht — und die Franzosen betrachten diese Epoche auch als die klassische ihrer bildenden Kunst. Da muß denn freilich hervorgehoben werden, daß die französische Malerei und Plastik des Jahrhunderts ohne die gleichzeitige italienische Kunst schwer denkbar ist, ja in manchem ihrer Erscheinungen fast wie ein Ableger der letzteren erscheint. Und grade die bedeutendsten französischen Maler sind in Rom groß geworden, ja haben einen reichlichen Teil ihres Lebens in der ewigen Stadt verbracht.

Jedenfalls erscheint die Malerei und Plastik keines anderen Landes im 17. Jahrhundert der italienischen so eng verwandt, wie die französische; der nationale Grundzug, welcher die französische Architektur dieser Epoche charakterisiert, erfährt in den bildenden Künsten eine Abschwächung durch das den italienischen Meistern gewidmete Studium. Die Eröffnung einer Filiale der 1648 begründeten königlichen Académie de Peinture in Rom (Académie de France) im Jahre 1666 ist der deutlichste Ausdruck für das Bestreben Frankreichs, mit dieser klassischen Stätte der Kunst zweier Weltalter, der Antike und der Renaissance, in dauernder Verbindung zu bleiben.

Diese Tatsache kennzeichnet noch einen anderen Grundzug in der Entwicklung der französischen Malerei: die von der Staatsverwaltung, dem Könige und den vornehmen Liebhabern, welche zugleich die führenden Männer im Staatswesen waren, ihr zugewandte Fürsorge. In der Tat trägt die französische Kunst jetzt mehr als je zuvor einen aristokratisch-repräsentativen Charakter, sie schafft in erster Linie für den höfischen Kreis feingebildeter Kenner und unter Aufsicht einer vom Staate organisierten Vereinigung von Fachmännern. Dies sichert ihr eine wohlbegründete technische Tradition, hält sie aber von der ständigen Berührung mit den Volkskreisen und mit der Kirche, welche in der Kunst meist das volkstümliche Empfinden repräsentiert, fern. Etwas akademische Kälte und hofmännische Eleganz bleibt der französischen Kunst daher auch in ihren bedeutendsten Leistungen anhaften.

Die französische Malerei[1]) war, nach dem Aussterben der Schule von Fontainebleau, ohne geschulte Kräfte, die imstande gewesen wären, den neuen Anforderungen einer verfeinerten Kultur zu genügen. Diesem Umstande verdankt *Simon Vouet* (1590—1649) den hohen Ruhm, den er bei seinen Landsleuten und Zeitgenossen fand; er malte die großen Gemälde und wurde infolgedessen für einen großen Maler gehalten. Uns erscheint er heute als ein sorgfältiger, aber unselbständiger Eklektiker, der sich während seines langen Aufenthalts in Italien (1612—27) bald dem Vorbilde des Paolo Veronese, bald dem des Caravaggio und dann wieder dem Guido Renis hingab. Nach Frankreich zurückgekehrt, wurde er von Ludwig XIII., dem Kardinal Richelieu und vielen Großen des Hofes beschäftigt, bildete zahlreiche Schüler heran und ließ seine Bilder von seinen

[1]) *Ch. Blanc,* Histoire des Peintres de toutes les écoles. École Francaise. Paris 1862. — *G. Berger,* L'école Française de peinture. Paris 1879.

Schwiegersöhnen, den Kupferstechern *François Tortebat* († 1690) und *Michel Dorigny* († 1666) vervielfältigen, so daß auch dadurch sein Ruf große Verbreitung fand. Doch sein Stil wurde immer seelenloser und oberflächlicher.

Auch kräftigere Talente als Vouet ließen in dieser Zeit sich von dem Einfluß der italienischen Meister überwältigen. So ist der unter dem Namen *Le Valentin* bekannte Maler (vielleicht identisch mit dem 1591 geborenen Jean de Boulogne aus Coulommiers en Brie?) ein geschickter Nachahmer Caravaggios, den er seinen Lebensdaten nach kaum noch persönlich gekannt haben kann. Er starb angeblich 1634 in Rom, wohin er schon sehr jung gekommen sein soll. Gleich seinem Vorbilde malte er auch vorwiegend Szenen aus dem Soldaten-, Musikanten- und Zigeunerleben, oder musikalische Unterhaltungen u. dgl., meist in lebensgroßem Maßstabe. Andere, wie die Brüder *Le Nain (Antoine* 1588 bis 1648, *Louis* 1593—1648, *Matthieu* 1607—77), erinnern nur noch entfernt durch ihre willkürliche Lichtführung an den römischen Naturalisten; sie zeigen dagegen eine auffallend selbständige Auffassung der Szenen aus dem Volksleben, welche sie gern darstellen. Noch ohne innere Lebendigkeit der Komposition — die Figuren gruppieren sich, als wenn sie Modell ständen — geben sie die Typen einfach und treffend nicht ohne malerischen Reiz wieder. Der Louvre besitzt sieben Bilder von diesen eigenartigen Malern, deren Arbeiten noch heute nicht mit Sicherheit voneinander geschieden werden können; „die Schmiede", „die Tränke", „das ländliche Mahl" zeigen schon durch ihre Titel, wie weit ab von dem sonstigen Interessenkreise der Barockkunst sie blieben. Auch der Porträtmaler der Münchener Pinakothek (Fig. 176), angeblich von Louis le Nain, ist für ihre Art charakteristisch.



Fig. 176 Der Porträtmaler von Louis le Nain (Nach Photogr. Bruckmann)

In diesem Zusammenhange muß *Jacques Callot* (1592—1635) genannt werden, obwohl er seiner Nationalität nach kein Franzose, sondern ein Lothringer war und höchstens gelegentlich gemalt, desto eifriger aber gezeichnet, radiert und in Kupfer gestochen hat.[1]) Auch er folgte dem Zuge nach Italien, wo er von 1609—21 weilte, aber nicht so sehr die dortigen großen Meister, als das italienische Volksleben bildete den Gegenstand seines Studiums und wurde von ihm mit unbefangener Beobachtung und groteskem Humor in Radierungen vom größten bis zum kleinsten Format dargestellt. Die um 1617 zu Florenz herausgegebenen Capricci di varie figure, 50 kleine Blätter mit florentinischen Straßenszenen,

---

[1]) *E. Meaume,* Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot. Paris 1860.



Fig. 177 Aus den „Misères de la guerre“ von Jacques Callot

und die umfangreiche Radierung mit der Darstellung des Jahrmarktes bei der Madonna dell' Impruneta sind die Hauptwerke seiner Frühzeit. Dann lebte und arbeitete er in seiner Vaterstadt Nancy, und die dort entstandenen Werke nahmen allmählich in Technik und Stil einen mehr nationalen, nordischen Charakter an. Besonders ragen die beiden Radierungsfolgen „Les misères de la guerre“ hervor, die in wahrhaft erschütternder Weise das Elend des Dreißigjährigen Krieges schildern. Callot versteht es, obwohl seine Zeichnung im einzelnen nicht sehr korrekt und oft ziemlich manieriert ist, Volksmengen, Soldatenhaufen, bewegte Massenszenen mit sprechender Lebendigkeit darzustellen, und entwickelt dabei oft einen schneidigen Ernst und wuchtige Satire. Er gehört freilich mehr zu den ausgeprägtesten Charakterköpfen der allgemeinen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts, als daß er auf die französische Malerei besonderen Einfluß geübt hätte. Seine technische Manier, die Radiernadel nach Art des Grabstichels zu handhaben, wurde von *Abraham Bosse* († 1678) weiter ausgebildet.

Der Begründer einer nationalfranzösischen Malerei wurde *Nicolas Poussin* (1593—1665).[1] Er hat freilich nur den kleineren Teil seines Lebens in der Heimat verbracht, nachdem er 1616 die Lehre des

[1]) *E. H. Denio,* Nicolas Poussin. Leipzig 1898.

Malers *Quentin Varin* in Amiens verlassen hatte, um in Paris sein Glück zu versuchen. Die Begeisterung für die Kompositionen Rafaels und Giulio Romanos, die er aus Stichen kennen lernte, lenkte seine Sehnsucht nach Italien, und die Freundschaft des angesehenen Dichters Giov. Batt. Marino ermöglichte es ihm endlich, im Jahre 1624 nach Rom zu gelangen. Einer der ersten großen Eindrücke, die er hier empfing, war das antike Fresko der „Aldobrandinischen Hochzeit“; Poussin kopierte es (Gemälde in der Galerie Doria), und der Stil dieser Malerei, die reliefartige Anordnung, die klassische Ruhe der Gestalten wurde bestimmend für sein eigenes Schaffen. Es ist bezeichnend, daß er sich außerdem vornehmlich an *Duquesnoy* (vgl. S. 177) und *Domenichino* (vgl. S. 153), die solidesten „Könner“ unter den damaligen Künstlern in Rom anschloß. Vor allem aber studierte er die Welt der Antike, die Ruinen und Statuen und die römische Campagnalandschaft und gewann ein so reiches antiquarisches Wissen, wie kaum ein Künstler vor ihm.



Fig. 178 Martyrium des hl. Erasmus von Nicolas Poussin (Nach Photographie Alinari)

Aus diesen Faktoren und dem nationalfranzösischen Sinn für Einfachheit, Würde und Einheit des Kunstwerks baute sich sein eigenes Schaffen auf. In seinen Bildern ist, wie er selbst es ausdrückte, „nichts vernachlässigt“, vielmehr alles einem strengen Stilbegriff untergeordnet, dessen wesentlichste Einzelzüge er von der Antike entlehnt. Es fehlt ihm nicht an reicher Phantasie, aber sie ist stets gezügelt von der Überlegung, und ihr Ausdruck erhält dadurch eine gewisse Kühle. Da die römische Antike ihm die allein gültige Norm aller Schönheit

bot, so haben die Figuren und Kopftypen seiner Gemälde etwas Eintöniges; oft meint man, antike Statuen darin kopiert zu sehen. Die reliefmäßige Anordnung der Komposition mit möglichstem Ausschluß aller Überschneidungen wurde für ihn je länger je mehr die Regel. Form und Linie überwiegen über die Farbe, die er nur in seiner mittleren Periode zu warmer Harmonie durchzubilden wußte. — *Poussin* ist nur auf kurze Zeit, 1691—92, nach Paris zurückgekehrt. Trotz der glänzenden Aufnahme und reicher künstlerischer Beschäftigung, die er dort fand, zog es ihn bald nach Rom zurück, wo er ein von allen Hofintrigen freies, nur der Kunst gewidmetes Leben führen konnte.

Es lag in der Kunstanschauung des Meisters begründet, daß die Stoffe seiner Gemälde fast durchweg historischen oder mythologischen Inhalts sind; eigentliche Altarbilder im Sinne der Zeit hat er wenig gemalt, ebenso selten



Fig. 179 Erziehung des Jupiter von Nicolas Poussin (Nach Photographie Hanfstaengl)

Allegorien und Szenen aus Dichtern. Einige wenige Bildnisse, darunter das edle Selbstporträt von 1650 im Louvre, sind das einzige Band, das seine Kunst mit dem Leben der eigenen Gegenwart verknüpft.

Den ersten Ruhm brachten ihm zwei für den Kardinal Barberini ausgeführte Gemälde, der Tod des Germanikus (jetzt im Pal. Barberini), noch jugendlich unruhig und überfüllt, und die Zerstörung Jerusalems (Kopie in der Wiener Galerie). Dann folgte um 1630 u. a. die Pest unter den Philistern (Louvre), das seine überlegte, kühle Kompositionsweise bereits deutlich erkennen läßt. Doch zeigt das wenig spätere Martyrium des hl. Erasmus (aus der Peterskirche in die Vatikanische Pinakothek überführt), daß er gelegentlich sich auch mit großer Meisterschaft der Empfindungsweise eines Domenichino und Caravaggio zu nähern wußte (Fig. 178). An dramatischer Lebendigkeit innerhalb einer vollkommen abgerundeten Komposition wird dieses Bild nur von wenigen italienischen Werken

übertroffen. Edel und innig ist die Folge der Sieben Sakramente (in Belvoir Castle in England, eine veränderte Wiederholung in der Bridgewater-Gallery). Der Raub der Sabinerinnen (Louvre), Pan und Syrinx (Dresden), der Triumph des Neptun (Petersburg) sind Proben seiner Behandlung antiker Stoffe aus dieser ersten Tätigkeitsperiode.

Die volle Reife seines Stils zeigen aber erst die nach dem Pariser Aufenthalt entstandenen Gemälde. Dahin gehören das Quellwunder Moses (1649, Petersburg), die Verkündigung und die Blinden von Jericho (1650), sowie die hl. Familie (1651) im Louvre, ferner mit unbestimmtem Datum die schöne Grablegung der Münchener Pinakothek u. a. Vor allem aber entstanden jetzt jene Darstellungen aus dem klassischen Altertum, wie das Testament des Eudamidas, die Pest zu Rom (Gal. Czernin in Wien), die Erziehung des



Fig. 180 Arkadische Hirtenszene von Nicolas Poussin

Jupiter (Berlin, Fig. 179), Midas vor Bacchus (München), der Parnaß (Madrid), die arkadische Hirtenszene (Louvre, Fig. 180), welche die Empfindungswelt und Ausdrucksweise des Künstlers in reinster Form gleichsam kristallisiert zeigen.

Dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens gehören auch seine bedeutendsten Landschaftsgemälde an, ein Gebiet, auf dem er wahrhaft bahnbrechend gewirkt hat. Er hat die heroische oder historische Landschaftsmalerei geschaffen, d. h. die Darstellung der Natur im Einklang mit dem Stimmungsgehalt einer Szene aus der geschichtlichen oder mythischen Vergangenheit. Die Motive lieferte ihm die Campagna oder das Sabinergebirge, deren stille Größe seinem Kunstgefühl am meisten entsprach. Poussin zeigt in diesen Gemälden, daß es ihm an Naturempfindung und an der Fähigkeit, die malerischen Reize der Atmosphäre und der Beleuchtung festzuhalten, nicht gebrach. Für eine voll-

kommen unbefangene Naturwiedergabe war die Zeit noch nicht reif, wie uns ja auch die Landschaftsmalerei der Bolognesen und Salvator Rosas zeigt; Poussin setzte der romantischen Grundstimmung die klassische zur Seite und schuf damit einen Idealstil der Landschaftsmalerei, der dem Empfinden seiner Landsleute ganz besonders zusagte. Die schönen Landschaften mit Diogenes (1648), mit Orpheus und Eurydike (1659, Fig. 181) im Louvre, die vier Jahreszeiten, ebendaselbst (1660—64), die Ansicht der Aqua acetosa bei Rom mit Matthäus und dem Engel (Berlin) sind einige charakteristische Werke seiner Landschaftsmalerei, die auch uns heute aus dem ganzen Umkreis seines Schaffens noch am meisten zu sagen weiß.

Die Zeitgenossen Poussins, die überwiegend in Frankreich selbst tätig waren, entstammten der Schule Vouets und folgten seiner eklektischen Richtung.



Fig. 181 Landschaft mit Orpheus und Eurydike von Nicolas Poussin

Pierre Mignard (1612—95) machte während eines 22jährigen Aufenthalts in Italien sich die Manieren aller großen Meister zu eigen und wandte sie mit liebenswürdigem Schönheitsempfinden an. Höchsten Ruhm bei den Franzosen, welche solche Werke noch nicht kannten, verschaffte ihm sein großes Kuppelfresko in der Kirche Val de Grace (vgl. S. 65) (1663), das ganz nach italienischem Muster ausgeführt ist. Im übrigen zeigt er sich namentlich in Porträts, wie das der Maria Mancini in Berlin, der Madame de Sevigné in Florenz u. a. von seiner besten Seite. Der jung verstorbene *Eustache Le Sueur* (1616—55) wird von seinen Landsleuten mit Raffael verglichen und er besitzt in der Tat etwas von seiner schlichten Anmut und Innigkeit, namentlich in den Szenen aus dem Leben des hl. Bruno, welche, ursprünglich für den kleinen Kreuzgang der Chartreuse in Paris ausgeführt, sich jetzt im Louvre befinden. Seine Jugendarbeiten, die Wandgemälde aus dem Hotel Lambert-Thorigny (vgl. S. 63), jetzt gleichfalls im Louvre, zeigen ihn noch viel mehr in Abhängigkeit von Vouet und den Caracci.

Den bedeutendsten Einfluß auf die Kunstentwicklung seiner Zeit gewann aus dieser Gruppe *Charles Lebrun* (vgl. S. 66), der Schöpfer des französischen Barocks, der Begründer der Académie de Peinture (1648). Das Schwergewicht seiner ungemein reichen und umfassenden Tätigkeit liegt freilich auf der Seite des Dekorativen: die Ausstattung der Apollongalerie, des Schlosses zu Versailles, die Entwürfe für die Gobelinsmanufaktur sind seine Hauptwerke. So waren z. B. die Gemälde aus der Geschichte Alexanders des Großen (jetzt im Louvre), welche durch die Stiche *Audrans, Edelincks* u. a. weltbekannt geworden sind, zur Ausführung als Wandteppiche bestimmt und wollen also unter diesem Gesichtspunkte betrachtet werden. Ein Jugendwerk, und vielleicht sein bestes überhaupt, sind die Geschichten des Herkules in der Galerie des Hotels Lambert-Thorigny. In Versailles, wo von ihm selbst die Bilder der Gesandtentreppe, der großen Galerie und der Säle des Krieges und Friedens herrühren, bildete er einen halb historischen, halb allegorischen Prunkstil aus, dem eine schwunghafte, packende Wirkung nicht abzusprechen ist. Seinen großen Altarbildern und Historien (Fig. 182) fehlt meist die religiöse Innigkeit; daß er aber unter Umständen auch einfach und ungekünstelt sein konnte, zeigt das treffliche Gruppenbildnis des Bankiers Jabach mit seiner Familie im Berliner Museum.



Fig. 182 Jephtas Opfer von Charles Lebrun (Uffizien)
(Nach Photographie Alinari)

Ein rechtes Gegenbild zu Lebrun ist *Philippe de Champaigne* (1602 bis 74), ein geborener Belgier und Anhänger der Jansenisten, welche von dogmatischem Standpunkte aus gegen das äußerliche Kirchentum des Jesuitismus heftig Front machte. Der strenge und ernste Geist dieser kirchlichen Partei, die später für ketzerisch erklärt wurde, beherrscht auch die Kunst Champaignes, der übrigens trotz seiner dissentierenden Stellungnahme Professor an der Akademie und „erster Maler der Königin“ wurde. Seine Kirchenbilder sind bei allem Ernst der religiösen Empfindung etwas kalt und leer; weit bedeutender erscheint er als Porträtist, vornehm und schlicht in der Auffassung, klar und warm in der Farbe. Auf der Mitte etwa zwischen beiden Gattungen seiner Werke steht das charakteristische Bild im Louvre (Fig. 183), welches eine kranke Nonne, die Tochter des Künstlers, darstellt, mit der für ihre Genesung betenden Oberin.

Doch solche Kunst mußte im Zeitalter Ludwigs XIV. bereits wie eine Art Anachronismus erscheinen. Die gesamte übrige Malerei, wie sie namentlich von

den Mitgliedern der Akademie repräsentiert wird, schlug jetzt mit voller Entschiedenheit die Bahnen der Caracci und Poussins ein, wenn sie nicht vollends der dekorativen Richtung Lebruns folgte. *Jacques Stella* (1595—1657, *Laurent de la Hire* (1606—56), *Sebastien Bourdon* (1616—71), *Noël Coypel* (1628—1707) waren ihrerzeit hoch angesehene Vertreter der eklektisch-klassizistischen Schule. Als eigentliche Schüler Lebruns müssen *François Verdier* (1650—1730) und *Charles de la Fosse* (1636—1716) betrachtet werden, und auch die Mitglieder der Künstlerfamilien *Jouvenet* und *Boulogne* stehen ihm nahe.

Auf zwei Gebieten hat die französische Malerei dieser Epoche eine Reihe von Künstlern aufzuweisen, die mit selbständiger Kraft ein eigenes, aus dem Leben der Zeit und dem Studium der Natur gewonnenes Ideal gestalten: im Porträt und in der Landschaft. Ein tüchtiger Bildnismaler der Lebrunschule war



Fig. 183 Zwei Nonnen von Philippe de Champaigne

Claude de Fêvre (1633—75); den vollen Ausdruck des Zeitgeistes im Porträt finden wir aber erst bei seinem Schüler *François de Troy* (1645—1730), bei *Nicolas de Largillière* (1656—1746) und *Hyacinthe Rigaud* (1659—1743). *De Troy* malte die eleganten Damen, *Largillière* die perückengeschmückten Herren vom Hofe Ludwigs XIV.; den majestätischen Glanz des Sonnenkönigs selbst, seiner weltlichen und geistlichen Nachahmer (Fig. 184), die ganze aufgebauschte Vornehmheit und Würde des Zeitalters hat uns am fesselndsten *Hyacinthe Rigaud* geschildert. Denn er ist nicht bloß ein fein charakterisierender Porträtist, sondern auch ein großer Maler, der seinen Bildern eine abgerundete Wirkung zu geben weiß. Dadurch gehört er zu den bedeutendsten Bildniskünstlern aller Zeiten.

Die Landschaftsmalerei stieg auf den Bahnen Poussins durch eine Reihe von Künstlern, die sich ihr fast ausschließlich widmeten, zur Höhe der Vollendung empor. Poussins Schwager *Gaspard Dughet*, von den Zeitgenossen

gewöhnlich gleichfalls mit dem berühmten Malernamen genannt (1613—75), wurde sein geschickter Schüler und Nachahmer. Auch er hat fast ausschließlich der Umgegend Roms, den Sabiner- und Albanerbergen seine Motive entlehnt, die er immer wieder aufs neue gruppierte und zusammenfügte, oft mit feinem Stilgefühl, zuweilen auch etwas konventionell und flüchtig. Eigen ist ihm die Vorliebe für



Fig. 184 Bildnis des Bischofs Bossuet von Hyacinthe Rigaud

Darstellung atmosphärischer Ereignisse: Sturm, Regen, Blitz hat er sorgfältig beobachtet und wiedergegeben. Seine schnelle Arbeitsweise — er soll oft an einem Tage ein großes Bild vollendet haben — führte ihn zu etwas summarischer Behandlung des Details: der sog. „Baumschlag", d. h. die Wiedergabe des Laubes durch schematisch nebeneinander gesetzte kurze Pinselhiebe, ist von ihm eingeführt worden. Sein besonderes Gebiet sind große landschaftliche Wand-

bilder, wie er sie im Palazzo Colonna und in der Kirche S. Martino ai Monti als Fresken, an anderer Stelle für Pal. Colonna und für Pal. Doria in Tempera- resp. Ölmalerei ausgeführt hat. Sie sind im wesentlichen auf dekorative Linienwirkung berechnet, während seine Staffeleibilder, wie sie namentlich die Galleria nazionale in Rom und die englischen Sammlungen in trefflicher Güte besitzen, oft auch durch einen warmen, goldigen Farbenton ausgezeichnet sind. Als sein schönstes Ölbild gilt die Landschaft mit Abraham und Isaak in der Londoner Nationalgalerie, aber auch vier Landschaften im Palazzo Pitti, andere in Petersburg, Wien (Fig. 185) und Dresden gehören zu seinen besten Werken.



Fig. 185 Gewitterlandschaft von Gaspard Dughet

An dem Studium der Werke beider Poussin, die er persönlich nicht gekannt hat, entwickelte sich *François Millet* (1642—79), ein in Antwerpen geborener, in Paris tätiger Künstler, zu einem Landschafter ihres Stils; nur ist er gewöhnlich etwas weicher, tupfiger, namentlich in der Behandlung des Baumschlags und hat gelegentlich wie auf dem schönen Bilde mit dem Orangenhain (Fig. 186) in der Münchener Pinakothek, welche seine drei bedeutendsten Arbeiten besitzt, eine mehr originale Selbständigkeit entwickelt.

Ihre klassische Vollendung erreichte die Ideallandschaft durch *Claude Gellée,* der nach seiner Heimat Lothringen gewöhnlich *Claude (le) Lorrain* genannt wird (1600—82).[1]) Er kam jung, angeblich als Pastetenbäcker, nach Rom, wurde von

[1]) *M. Pattison,* Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres. Paris 1884. *G. Grahame,* C. L. painter and etcher. London 1895.

Agostino Tassi († 1642), einem dekorativen Landschaftsmaler aus der Nachfolge der Caracci, in der Kunst unterrichtet, hat sich dann aber, zum Teil im Zusammenleben mit dem deutschen Maler *Joachim von Sandrart,* durch eifriges Naturstudium erst selbständig entwickelt. Sehr zahlreiche Handzeichnungen Claudes, namentlich im Britischen Museum, erzählen davon, eine große Menge von Skizzen zu und nach seinen Gemälden hat er selbst zu einem jetzt in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth befindlichen Bande („Liber veritatis")



Fig. 186 Italienische Landschaft von François Millet (München) (Nach Photographie Bruckmann)

vereinigt, um der Nachwelt ein beglaubigtes Inventar seiner echten Werke zu hinterlassen.[1])

Auch *Claude Lorrain* scheint von der Ausführung dekorativer Landschaftsgemälde für römische Paläste ausgegangen zu sein und seinen persönlichen Stil erst ziemlich spät, gegen Ende der dreißiger Jahre, gefunden zu haben. Dann hat er ihn während einer mehr als vierzigjährigen Tätigkeit im ganzen festgehalten, wenn auch eine langsame Wandlung von ursprünglich weicher, bräunlicher Tonart zu einer klaren, festeren Malweise, endlich zu dem feinen, durchsichtigen Silberton der fünfziger Jahre sich verfolgen läßt. — Von den Poussins, deren Werke ihm immerhin die entscheidende Anregung gaben, unterscheidet ihn von allem Anfang an der freiere, leichtere, harmonische Charakter seiner Bilder.

[1]) Publiziert in Faksimile-Stichen von Rich. Earlom, London 1777 u. 1819.

Nicht mehr begrenzte Waldtäler und Felsgebirge, sondern die offene, klare, von lichtem Ätherglanz erfüllte Ferne steht im Mittelpunkte seines Naturempfindens. Das Meer und weite Flußtäler bilden den Horizont; monumentale Gebäude, antike

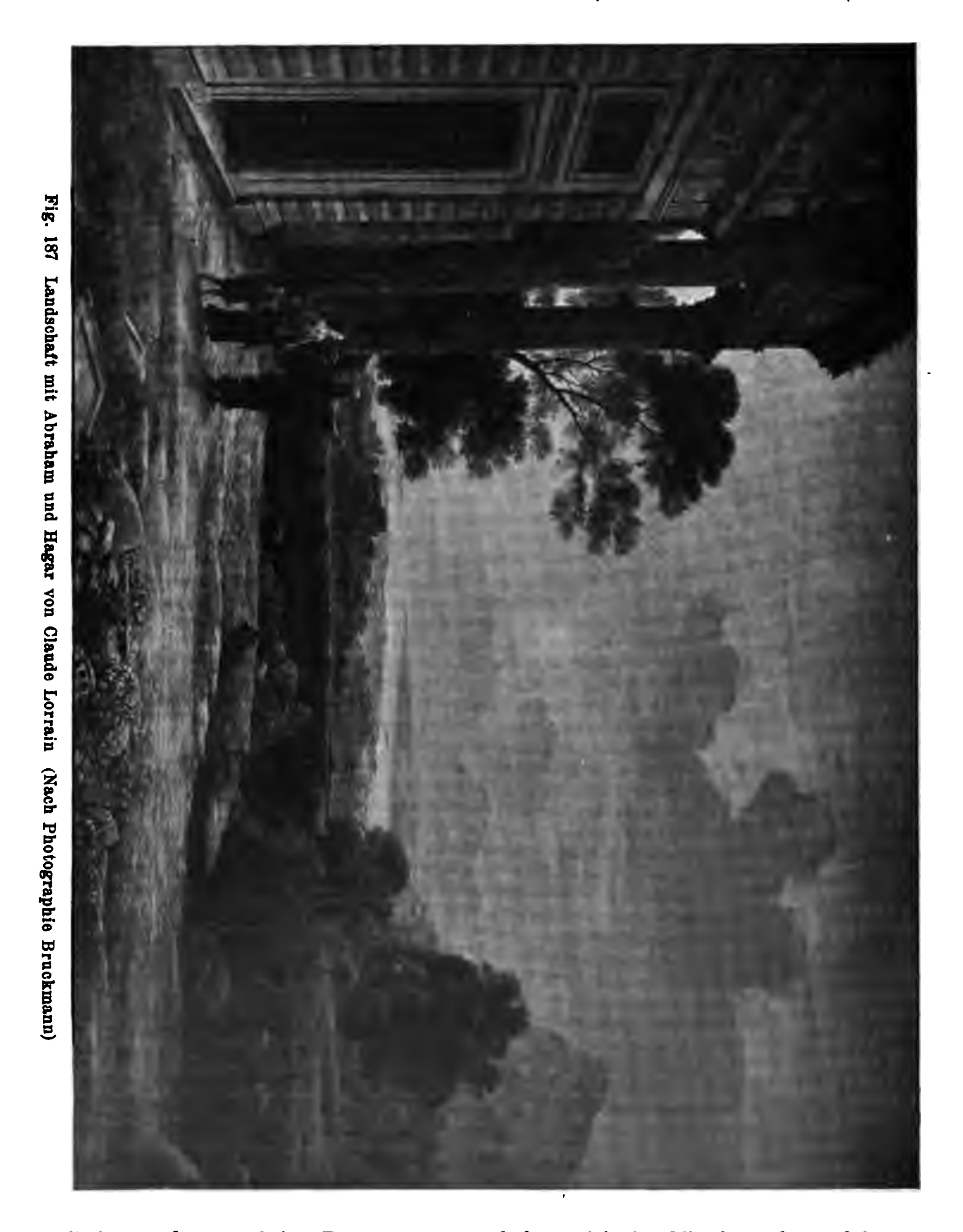


Fig. 187 Landschaft mit Abraham und Hagar von Claude Lorrain (Nach Photographie Bruckmann)

Ruinen oder prächtige Baumgruppen erheben sich im Mittelgrunde und lassen durch ihre fein geführten Konturen die Ferne um so duftiger erscheinen. Fast niemals fehlt eine breite Wasserfläche, welche die Fülle des Lichtes sammelt

und zurückwirft. Hafen- und Küstenbilder mit stattlichen Kaibauten, Leuchttürmen, Schiffsgruppen sind ein gern gewähltes Thema. Der Vordergrund ist stets auf Grund sorgfältigsten Naturstudiums detailliert durchgeführt und mit einer oft allzureich entwickelten, meist der antiken oder der biblischen Geschichte entnommenen Staffage belebt. Der zuweilen unharmonische Charakter dieser figürlichen Zutaten erklärt sich daraus, daß Claude Lorrain dieselben von anderen Malern — namentlich *Fil. Lauri, Guillaume Courtois* und *Jan Miel* werden genannt — ausführen ließ. Bestimmte Örtlichkeiten getreu wiederzugeben hat er verschmäht, wenn er auch mit Vorliebe gewisse römische Bauwerke, wie die Ruinen des Forum, das Kolosseum, den Tempel von Tivoli u. a. im Vorder- oder Mittelgrunde seiner Kompositionen anbrachte. Seine Landschaften sind der Ausdruck



Fig. 188 Sonnenuntergangslandschaft von Claude Lorrain

eines reinen, heiteren und frommen Gemüts; sie zaubern paradiesiche Gefilde vor unsere Augen, in denen gute und glückliche Menschen wohnen und über denen das Wort des Psalmisten ertönt: Die Himmel erzählen die Ehre Gottes!

Aus den vielen hundert Landschaftsbildern Claudes können hier nur einige wenige allgemein zugängliche und bekannte hervorgehoben werden, die für die Entwicklung seines Stils charakteristisch erscheinen. Zwei von 1639 datierte Gemälde des Louvre — der die reichste Zahl von Werken des Meisters besitzt —, ein Ländliches Fest und ein Hafenbild, zeigen zuerst ihn im Vollbesitz seiner künstlerischen Mittel; sie sind für Papst Urban VIII. gemalt, dessen Gunst den Künstler bekannt machte. Eine italienische Küstenlandschaft im Berliner Museum von 1642 hat den bräunlich-goldigen Ton der ersten Epoche seines Schaffens: die Komposition ist noch etwas unruhig, ohne die klassische

Harmonie der Linienführung, welche er später zu eigen gewinnt. Einen sichtbaren Fortschritt in dieser Richtung bezeichnen die Landschaft mit der Flucht nach Ägypten von 1647 (Dresden) und die berühmte „Mühle" (Pal. Doria, Wiederholung von 1648 in der Londoner Nationalgalerie); hier ist namentlich die Ferne kühler, aber auch klarer und durchsichtiger, während der Vordergrund noch im Bann der weichen braunen Töne ruht. Zu meisterhafter Sicherheit der Behandlung steigt Claude in den Bildern der „silbernen" Tonart auf, welche zumeist den fünfziger Jahren angehören; so die Abendlandschaft mit dem Kolosseum und Konstantinsbogen (1651, Herzog von Westminster), ferner die Landschaften mit der Anbetung des goldenen Kalbes (1655, ebendort) oder die beiden Landschaften mit Jakob und Rahel und der Ruhe auf der Flucht (1654/55, Petersburg). Auch die Landschaft mit Acis und Galatea (1657, Dresden) vertritt diese Periode eines festen, klaren, kühlen Maltons in hervorragender Weise. Aus den sechziger Jahren gehören hierher namentlich die Landschaft mit der Entführung Europas (1667, Buckingham Palace) und die beiden Gegenstücke der Münchener Pinakothek mit der Verstoßung Hagars (1668, Fig. 187) und Hagar und Ismael in der Wüste, in jedem Betracht zwei Hauptwerke des Meisters. Derselben Sammlung gehören zwei charakteristische Bilder der siebziger Jahre an: der Sonnenaufgang in einem Seehafen (1674), der noch klar und fest in der Gesamthaltung, während die Sonnenuntergangslandschaft mit musizierenden Hirten (1676, Fig. 188), bereits die schweren und trüben Töne aufweist, welche die Altersmanier des Meisters anzeigen. Doch stammt aus diesem Jahrzehnt auch noch ein so großartiges Bild, wie der Apollontempel im Pal. Doria (um 1673). Claude Lorrain hat auch, vielleicht durch seinen engeren Landsmann Callot angeregt, gelegentlich radiert,[1]) und einzelne seiner Blätter, wie der berühmte „Ochsenhirt", geben den Gemälden an Vollendung nichts nach.



Fig. 189 Porträtstich von Antoine Masson

Poussin und Claude Lorrain haben, obwohl sie fast die ganze Zeit ihres Schaffens außerhalb Frankreichs verbrachten, eine entscheidende Einwirkung auf

[1]) Eaux-fortes de Claude le Lorrain. Texte par G. Duplessis. Paris, o. J.

die französische Kunst ausgeübt. Denn es liegt in ihren Werken eine gewaltige stilbildende Kraft, die auch das sorgfältigste Studium der Natur nur zum Ausgangspunkte nimmt, um mit überlegener Kunst ein über die Wirklichkeit erhöhtes, ideales Dasein zur Darstellung zu bringen. Ähnliche Richtungen sind uns bereits in der französischen Architektur der Zeit begegnet: *Poussin*, der Normanne, und *Claude Gellée*, der Lothringer, vertreten in der französischen Malerei dieselbe Neigung zu ruhiger Harmonie und klassischer Einfachheit, welche die französischen Hugenottenarchitekten (vgl. S. 59) in ihren Schöpfungen bewiesen. Es ist das eigentlich germanische Element in dem Stammesgemisch der französischen Nationalität, das sich als das künstlerisch produktive bewährt, während in dem geborenen Pariser *Lebrun* die gallokeltische Liebe zur tönenden Phrase nach romanischer Art zum Ausdruck gelangt.



Fig. 190 Porträtbüste des Pierre Mignard von Martin Desjardin

Die Geschichte der französischen Malerei im 17. Jahrhundert findet ihre Ergänzung durch einen Blick auf die gleichzeitige Entwicklung der graphischen Künste in Frankreich; ja, ein Teil des Ruhmes der ersteren beruht heute nur noch auf Werken der Kupferstecher, da viele Originale in den Stürmen der Revolutionszeit zerstört worden sind. Der reproduzierende Stich entwickelte sich überhaupt in Frankreich nach dem Vorbilde der Niederländer jetzt zu einem Glanze des Könnens, der ihm auch eine selbständige Bedeutung sichert. Vor allem aber war es der Porträtstich, welcher der französischen Kupferstecherei hohe künstlerische Blüte und nach dem Niedergang der vlämischen Stecherschule die Führung in dieser Kunst brachte. Als reproduzierende Stecher sind die bedeutendsten wie *Tortebat, Dorigny,* die Familie *Audran* schon gelegentlich der Maler, nach denen sie arbeiteten, genannt



Fig. 191 Karyatide von Pierre Puget

worden. Ihre Technik bediente sich in freier Weise aller Arbeitsmittel, des Grabstichels wie der Nadel und des Ätzwassers, um die farbigen Reize der Originale nachzuahmen, und erzielte damit die glänzendsten malerischen Wirkungen. Die Porträtstecher waren teils nach Gemälden, teils nach eigenen Zeichnungen tätig und wetteifern mit De Troy, Largillière, Rigaud u. a. in der sicheren Eleganz und dem farbigen Eindruck ihrer Schöpfungen. *Jean Morin* (ca. 1600—66), dann der in Paris tätige Antwerpener *Gérard Edelinck* (1640 bis 1707), *Robert Nanteuil* († 1678) *François* und *Nicolas de Poilly, Antoine Masson* (1636—1700), *Pierre Drevet* (1663—1738) und seine Nachfolger sind die bedeutendsten Künstler aus diesem Kreise, der für ganz Europa vorbildlich schuf (Fig. 189).

Der Barockgeist, der in der französischen Architektur und Malerei nur eine beschränkte Geltung gewann, herrschte desto unumschränkter in der französischen Plastik.[1]) Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts sah in *Jacques Sarrazin* (1588—1660) und *Simon Guillain* (1581 bis 1658) die letzten Ausläufer der Schule des Giovanni da Bologna; sie schufen hauptsächlich Denkmäler und Porträtbüsten. Daneben waren für die Porträtplastik auch einige Niederländer, wie *Martin van den Bogaerts,* gen. *Desjardins* (1642—94) und der Medailleur und königl. Münzmeister *Jan Warin* (1604—72) tätig. Ihre Büsten (Fig. 190) zeichnen sich, analog den gleichzeitigen Porträtbildern, ebenso durch lebensvolle Auffassung, wie technische Vollendung aus. Die Denkmalstatuen der Zeit sind leider fast sämtlich zerstört worden. *Gerard van Obstal* (1594—1668), *Philippe Buyster* (1595—1668), *Gilles Guérin* (1606—78), *Gaspard* (1624—81) und *Baltasar de Marsy* (1628—74) sind andere hauptsächlich für dekorative Zwecke tätige Bildhauer dieser Epoche. Schüler Guillains waren die beiden Brüder *Anguier; François Anguier* (1604—69) schuf zu-

1) *L. Gonse,* La Sculpture française depuis le XIVe siècle. Paris 1875.

meist Grabmäler, unter denen das von Jacques-Auguste de Thou (jetzt im Louvre) das bedeutendste ist, *Michel A.* (1612—86) dekorative Skulpturen für Val de Grace und für die Porte St. Denis (vgl. Fig. 64) zu Paris, aber auch zahlreiche Werke der Kleinplastik, wie die Statuette einer Amphitrite im Louvre und ähnliche Figuren der vier Elemente im Grünen Gewölbe zu Dresden u. a. Wenn der Einfluß Berninis in diesen Werken sich noch mit Maß äußert, so arbeiteten andere Künstler wie *Jean Théodon* († 1713), *Pierre Legros* d. J. († 1719), *Pierre Monnot* († 1733), längere Zeit in Italien unmittelbar unter dem großen Barockmeister und müssen zu seinen eigentlichen Schülern gezählt werden. Die Gruppen am Ignatiusaltar im Gesù von *Legros* und *Theodon* sind bereits erwähnt worden; von *Legros* rührt auch die Statue des hl. Ignatius selbst an diesem Altar, sowie des hl. Aloysius Gonzaga in S. Ignazio zu Rom her, von *Legros* und *Monnot* die Reihe der Apostelstatuen in den Pfeilernischen der Lateransbasilika, von *Monnot* allein das Grabmal Innozenz' XI. in St. Peter u. a.; in Deutschland sind bekannte Werke dieses Bildhauers die mythologischen Reliefs im Marmorbad des Orangerieschlosses bei Kassel.



Fig. 192 Der Athlet Milon von Pierre Puget

Nicht als Schüler, sondern als ebenbürtigen Nebenbuhler Berninis fühlte sich *Pierre Puget* (1622—94)[1]), der bedeutendste französische Bildhauer des Jahrhunderts. Ursprünglich Verfertiger von Schiffsgallionen ging er 1641 nach Rom, wo er Schüler des Malers Pietro da Cortona und sein Gehilfe bei den Deckendekorationen des Palazzo Pitti wurde, auch sonst sind noch etwa fünfzig Gemälde von ihm erhalten. Erst sehr viel später, nach abermaligem längerem Aufenthalt in Italien, wandte er sich definitiv der Bildhauerei zu. Sein

1) *L. Lagrange*, Pierre Puget, Gaz. des Beaux-Arts 1865—66.

berühmtes Erstlingswerk in dieser Kunst waren die Karyatiden am Hauptportal des Hotel de Ville zu Toulon (Fig. 191), halbnackte athletische Männergestalten, welche mit dem Ausdruck gewaltigster Anstrengung den Balkon tragen (vgl. S. 37). Puget versteht so heftig bewegte Gestalten packend darzustellen, da er ihnen etwas von seinem eigenen leidenschaftlichen Empfinden einhaucht; die Körperformen beherrscht er bis ins Detail hinein und behandelt den Marmor, der „vor ihm zitterte", wie er sich einmal ausdrückt, mit blendender Technik. Im übrigen wandelt auch er in den Geleisen Berninis, überbietet ihn aber durch ungezügelte Wildheit. Sein Sebastian in S. Maria di Carignano zu Genua (1664) windet sich förmlich vor körperlichen Qualen, die in dem Körper mit voller Genauigkeit des Details gekennzeichnet sind; sein Gegenstück, der hl. Ambrosius, ist ähnlich manieriert im Motiv, aber ein Meisterstück malerischer Behandlung des Steins namentlich in den bauschigen Prachtgewändern. Die Statue des seligen Alessandro Sauli (ebendort) drückt den höchsten Grad inbrünstiger Verzücktheit aus. Die kleine Marmorgruppe Alexanders des Großen (im Louvre) übertrumpft den Konstantin Berninis durch die leidenschaftliche Kraft des Vorwärtsdrängens: wie Halme vor dem Sturmwind, beugen sich drei überrittene Feinde unter dem Leibe des Rosses.



Fig. 193 Medaillon-Relief Ludwigs XIV. von Pierre Puget

Puget übte seine Tätigkeit meist in Toulon, Marseille und andern Provinzstädten; in Paris selbst festen Fuß zu fassen, gelang ihm nicht. Nur zwei Werke bestellte der Minister Colbert bei ihm für das Versailler Schloß: das Relief mit der Begegnung von Alexander und Diogenes (1687), ein Marmorgemälde in dem üblichen, überfüllten Stil, und die Kolossalgruppe des Krotoniaten Milon (1682), der mit der Hand in einem Baumstamm eingeklemmt dem Überfall durch einen Löwen preisgegeben ist (beide Werke im Louvre) (Fig. 192). Größte körperliche Kraft im Zustande der Wehrlosigkeit dem sicheren Verderben geweiht — ein so nervenkitzelnder Einfall war selbst keinem italienischen Barockmeister gekommen und *Puget* erregte dadurch, sowie durch die bravouröse Art der Ausführung ungeheure Sensation. Er schien seinen Zeitgenossen das Können Michelangelos und den Geist Berninis zu vereinigen! — Als Pendant zu der Milongruppe entstand dann noch die Befreiung der Andromeda (1684)

in sehr bewegtem malerischem Aufbau. Die aufwühlende Art seiner Formenbehandlung weisen auch einige Bildnisse auf, vor allem sein eigener lebensgroßer Porträtkopf (Museum zu Aix) sowie das Medaillonrelief Ludwigs XIV. im Museum zu Marseille (Fig. 193).

Puget war ein Genie, ausgerüstet mit allem Stolz und aller Eigenart eines solchen; am Hofe von Versailles konnte er keine Rolle spielen, möglich auch, daß ihn die hier allmächtigen Künstler nicht aufkommen ließen. Die Dokumente seines Lebens erzählen von der feindseligen Stellung, die *Hardouin-Mansard* (vgl. S. 71) zu seinen großartigen Plänen einer ‚Place royale' in Marseille einnahm. Der von *Lebrun* bevorzugte Bildhauer war *François Girardon* (1628—1715), auch er, nur mit etwas geringerer Verve, ein Nachfolger Berninis. Seine Gruppe des Raubes der Proserpina in Versailles sucht die Vorzüge der Komposition des Giovanni



Fig. 194 Grabmal Richelieus von François Girardon

da Bologna mit der weichen malerischen Formenbehandlung Berninis zu vereinigen. Ganz im Sinne des letzteren ist sein bekanntestes Werk, das Grabmal Richelieus in der Kirche der Sorbonne (1694, Fig. 194) ein lebendes Bild: der Kardinal ruht sterbend auf seinem Sarkophage, von der Religion getröstet und von der Wissenschaft — oder was die mit reizvoller Intimität dargestellte weinende Frau am Fuße des Sarges sonst bedeuten soll — betrauert. Seine Meisterschaft in der Bildung jugendlich weicher weiblicher Körper zeigen auch die — ursprünglich vergoldeten — Bleireliefs badender Nymphen an der Cascade de l'allée d'eau im Schloßgarten zu Versailles (Fig. 195); eine prächtige Porträtskulptur besitzt der Louvre in der Marmorbüste Boileaus, während die 1699 für den Vendômeplatz geschaffene Reiterstatue Ludwigs XIV. leider zerstört worden ist (das Modell im Louvre).

Ein vielbeschäftigter Meister aus dem Kreise Lebruns war *Antoine Coyzevox* (1640—1720)[1]), aus London gebürtig, aber seit 1671 dauernd in Paris tätig. Für



Fig. 195 Badende Nymphen Relief im Schlossgarten zu Versailles von François Girardon

Versailles schut er Deckendekorationen und Gartengruppen von Flußgöttern und Nymphen (Fig. 196). Seine 1702 für das Schlößchen Marly gearbeiteten dekorativen Marmorgruppen des Merkur und der Fama sind seit 1719 im Tuileriengarten in Paris aufgestellt. Von seinen zahlreichen Grabdenkmälern (Minister Colbert in St. Eustache, Maler Lebrun in St. Nicolas du Chardonnet) ist dasjenige Mazarins aus dem Collège des quatre nations, jetzt im Louvre aufgestellt, das



Fig. 196 Flussgottheit im Parke zu Versailles von Antoine Coyzevox

1) *H. Jouin*, A. Coyzevox, sa vie et ses œuvres. Paris 1883.

bekannteste: die Marmorfigur des Verstorbenen kniet auf dem dunkeln Porphyrsarkophage, der von den sitzenden Bronzegestalten der Tugenden umgeben ist; die von Bernini festgesetzte Rangordnung der plastischen Materiale ist hier also — offenbar aus dekorativen Gründen — in ketzerischer Weise umgekehrt. Am bedeutendsten erscheint Coyzevox in seinen Porträtbüsten, von denen der Louvre diejenigen Richelieus, Condés (Fig. 197), Charles Lebruns, sein Selbstbildnis u. a. vereinigt hat. Hier wetteifert Coyzevox mit Rigaud in der großartigen Auffassung der Persönlichkeit und der bis ins kleinste Detail hinein markanten und doch niemals kleinlich wirkenden Art der Ausführung. Diese Werke sind dabei von nervöser Lebendigkeit, frisch, fein und delikat. — Coyzevox' Neffen *Nicolas* (1658—1733) und *Guillaume Coustou* (1677—1746) arbeiteten mit ihm zusammen an dem großen Skulpturwerk in Notre Dame, welches das Gelübde Ludwigs XIII. darstellt. Nicolas lieferte außerdem dekorative Arbeiten für die Schlosskapelle, Guillaume für die Gärten von Versailles, und von letzterem rühren auch die prächtigen Rosse aus Marly auf der Place de la Concorde sowie das Grabmal des Kardinals Dubois in St. Roch her.



Fig. 197 Porträtbüste Condés von Antoine Coyzevox

Deutschland

Das Gepräge der deutschen Kunst im 17. Jahrhundert ist die Armut: arm an Talenten, arm an selbständigen künstlerischen Ideen, arm an Gelegenheiten zur Betätigung vermag sie in keiner Weise sich mit dem Kunstschaffen in den Nachbarländern zu messen. Eine eigene nationale Stilentwicklung fehlt, die hier und da auftretenden tüchtigeren Künstler stehen in keinem geistigen Zusammenhang untereinander und haben fast alle ihre Schulung in fremdem Lande gewonnen, zum Teil dort ihr Leben beschlossen.

Die deutsche Malerei[1]) dieses Zeitalters kennt nur eine wirklich bedeutende Künstlerpersönlichkeit: *Adam Elsheimer* (1578—1620).[2]) Er war in Frankfurt a. M.

[1]) *H. Janitschek,* Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1886.

[2]) *W. Bode,* Adam Elsheimer, in den Studien zur Geschichte der holländ. Malerei. Braunschweig 1883.

geboren und Schüler des dortigen Malers *Philipp Uffenbach* (1566—1639), der durch seinen Lehrer *Hans Grimmer* mit Matthias Grünewald in Verbindung steht. Es ist bezeichnend, daß der einzige triebkräftig gebliebene Zweig der deutschen Malerei auf den malerischsten aller Meister des 16. Jahrhunderts zurückgeht! Doch bald nach Beendigung seiner Lehrzeit zog Elsheimer nach Italien, 1600 war er bereits in Rom, und dort ist er bis zu seinem frühen Tode verblieben. Die römische Künstlerkolonie schätzte ihn als einen unvergleichlichen Meister, Papst Paul V. sorgte für seinen Unterhalt, ein internationaler Ruhm aber, wie den römischen Malern französischer Nationalität, ist ihm zu Lebzeiten nicht beschieden gewesen. Und doch ist Elsheimer der unmittelbare Vorläufer des Claude Lorrain, er hat zuerst den Weg gefunden, den poetischen Stimmungszauber der römischen Landschaft im Bilde festzuhalten. Über die Art seines Naturstudiums berichtet



Fig. 198 Gebirgslandschaft von Adam Elsheimer

uns Sandrart, daß er fast nur mit den Augen durch stundenlanges Betrachten die Formen eines Baumes, einer Gegend in sich aufzunehmen suchte; eine unter dem Namen seines „Skizzenbuches“ erhaltene Sammlung von Zeichnungen (im Städelschen Institut in Frankfurt) enthält verhältnismäßig wenige Andeutungen landschaftlicher Motive, und sonst nur Akt- und Figurenstudien, zum Teil nach italienischen Meistern. Für Elsheimer stand die poetisch erfaßte Einheit des Bildes im Mittelpunkte, ihr ordnete er die — übrigens stets sorgfältig und sicher gezeichneten — Einzelheiten unter. Diese Harmonie der malerischen Stimmung weiß er in Landschaften wie in Interieurs, bei heller Tagesbeleuchtung wie bei oft sehr komplizierter künstlicher Lichtquelle zu erzielen. Dabei gehen Figuren und Umgebung inhaltlich und malerisch so zusammen, daß keines dieser beiden Elemente als das vorwiegende bezeichnet werden kann. Diese völlige künstlerische Durchdringung seiner Arbeiten weist dem deutschen Meister in gewisser Hinsicht den Vorrang selbst vor Claude Lorrain an, der die Staffage seiner Bilder nur in

den allgemeinen Umrissen angab und von anderen ausführen ließ. Elsheimer hat allerdings fast ausschließlich Bilder kleinen, zuweilen kleinsten Formates gemalt und ist bei seiner verhältnismäßig kurzen Tätigkeit nicht zu jener klassischen Abrundung seines Stils gelangt, welche uns an dem großen Lothringer entzückt. Ebensowenig hat er eine eigentliche Tonmalerei im Sinne der späteren Holländer entwickelt, „aber die Lokalfarben sind mit so feinem Gefühl zusammengestellt, die Übergänge so zart, daß er stets volle Harmonie zu erzielen vermochte. Höchstens kann man von dem Vorherrschen einer Lokalfarbe — meist ein tiefes Purpurrot — sprechen, wodurch dann die tiefe Stimmung des Ganzen bedingt wird."



Fig. 199 Joseph im Brunnen von Adam Elsheimer
(Nach Phot. Tamme, Dresden)

Nicht ohne Eindrücke von den verschiedensten Seiten aufzunehmen hat sich Elsheimer zu der völligen Selbständigkeit, welche die Arbeiten seiner Reifezeit aufweisen, durchgerungen. Bezeichnend für den Einfluß Caravaggios ist z. B. das Kniestück einer Judith auf dunklem Grunde (Dresden), für den Correggios die Ruhe auf der Flucht in Wien und die Anbetung des Kindes in der Galerie Czernin ebendaselbst. Auch die große Gebirgslandschaft in Braunschweig erinnert noch an die Manier des Annibale Caracci (Fig. 198). Diese Bilder entstammen seiner römischen Frühzeit; seit 1605 etwa datiert man die Reifeepoche des Künstlers. Hierher gehören die köstliche, in großen, klaren Formen mit feinem Luftton der Ferne entwickelte Landschaft, in deren Vordergrunde die Brüder Josephs an der Zisterne dargestellt sind (Dresden, Fig. 199), die „Arkadische Waldlandschaft" mit dem sitzenden Johannes dem Täufer

(Berlin), die Berglandschaften mit dem barmherzigen Samariter (Paris) und dem hl. Laurentius (Karlsruhe). Besonders oft hat Elsheimer die Flucht nach Ägypten gemalt, einmal in einer von hellstem Tageslicht durchleuchteten Ruinenlandschaft von zauberischem Schmelz der Färbung (Dresden), sonst meist im Abendlicht, auch bei Mondschein und Fackelbeleuchtung (München, Innsbruck, Paris). Mythologische Stoffe behandeln die köstliche kleine Landschaft mit Bacchus und den nysäischen Nymphen (Frankfurt a. M.), die Waldlandschaft mit Pan und Syrinx (Berlin), Merkur mit den Töchtern der Aglaja (Uffizien) u. a. Ein besonderes Meisterwerk ist der Besuch Jupiters und Merkurs bei Philemon



Fig. 200 Ruhende Herde bei Sonnenuntergang von Joh. Heinr. Roos (Pinakothek zu München)
(Nach Pigmentdruck Bruckmann)

und Baucis in der Dresdener Galerie, als Interieurszene ausgestattet mit allen Reizen einer künstlich verteilten Beleuchtung und behaglichster Intimität.

Elsheimer ist einer der wenigen deutschen Meister, welche der internationalen Kunstgeschichte angehören. Die Spuren seiner Nachwirkung lassen sich nicht bloß im Süden verfolgen, sondern auch im Norden: Rembrandt hat ihn sehr genau studiert und verdankt ihm die Anregung zu seinem frühen Landschaftsstil. In Deutschland selbst dagegen ist sein Schaffen so gut wie unbeachtet geblieben. An *Johann König,* der wahrscheinlich in Rom sich eine Zeitlang an ihn anschloß, hatte er einen unbedeutenden Nachahmer. Wer sonst etwa von deutschen Malern auf den von ihm eingeschlagenen Wegen hätte weitergehen mögen, den vertrieb der Krieg in die Fremde. Es ist immerhin beachtenswert, wieviel tüchtige Maler

auch im 17. Jahrhundert Deutschland an das Ausland abgegeben hat. So gehören *Johann Lingelbach* aus Frankfurt, *Kaspar Netscher* aus Heidelberg, *Govaert Flinck* aus Cleve, *Nikolaus Knüpfer* aus Leipzig, *Ludolf Bakhuysen* aus Emden der Geschichte der holländischen Malerei an, und auch von den Malern, welche in England Ruhm und Geld gewannen, sind zwei der geschätztesten *Sir Peter Lely* (Peter van der Faes aus Soest) und *Gottfried Kneller* aus Lübeck deutschen Ursprungs.

Elsheimers Vaterstadt Frankfurt a. M. hat noch eine kleine Reihe von Malern hervorgebracht, die für ihre Zeit eine gewisse Bedeutung besitzen. So *Joachim von Sandrart* (1606—88), der allerdings mehr durch seine „Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste" (Nürnberg 1675—79),[1] ein dürftiges Seitenstück zu Vasaris Lebensbeschreibungen italienischer Künstler, bekannt ge-



Fig. 201 Rast vor dem Wirtshause von G. Ph. Rugendas
(Nach Phot. Höfle, Gem.-Gal. in Augsburg)

worden ist, als durch seine künstlerischen Leistungen. Er vertritt in Deutschland den Typus des eklektischen Virtuosen, war erst Schüler des Kupferstechers *Ägidius Sadeler* in Prag, dann des Malers *Gerard Honthorst* in Utrecht, durchwanderte England, lebte sieben Jahre lang in Italien und hat sich dann namentlich in Augsburg und Nürnberg längere Zeit aufgehalten. Seine Malerei reflektiert die Manieren der verschiedenen Meister, die er auf seinen Wanderungen kennen lernte, am glücklichsten die der Niederländer. Porträts, namentlich Gruppenbildnisse (Empfang der Maria von Medici durch die Korporalschaft des Kapitäns van Swieten, 1638, in Amsterdam, Gesandtenfestmahl zur Feier des Westfälischen Friedens, 1650, in Nürnberg) und Historienbilder sind seine Hauptwerke. Sein

[1]) *J. L. Sponsel*, Sandrarts Teutsche Academie, kritisch gesichtet. Dresden 1896.

Schüler *Matthäus Merian* (1621—87), ein Mitglied der bekannten Frankfurter Verlegerfamilie, und sein Neffe *Johann Sandrart* sind als Künstler unbedeutend. Der Rubensschüler *Samuel Hoffmann* (1592—1648), und die aus holländischer Lehre hervorgegangenen bedeutendsten Vertreter der Stilleben- und Tiermalerei in Deutschland, *Abraham Mignon* (1640—79) und *Johann Heinrich Roos* (1631—85) waren gleichfalls hauptsächlich in Frankfurt tätig; in der Familie Roos wurde bis ins 18. Jahrhundert hinein die Tiermalerei nach der Manier der gleichzeitigen Niederländer gepflegt.

Mangel an eigener künstlerischer Anschauungsweise und Tradition herrscht, wie bei dieser lokalen Gruppe, in der gesamten deutschen Malerei. Dabei macht sich ziemlich durchgängig dieselbe natürliche Scheidung, wie in der Architektur der Zeit, geltend: der Norden gravitiert nach den Niederlanden, der Süden nach Italien. Unmittelbare Schüler Rembrandts waren der Schleswiger *Jürgen* (Jurian) *Ovens* (1623—79), der sich später (Bilder im Dom zu Schleswig) mit einer gewissen Selbständigkeit entwickelte, sowie der Niedersachse *Christoph Paudiss,* der als Hofmaler des Bischofs von Freising ca. 1666 starb; er muß, auch nachdem ihm das bekannte Halbfigurenbild ‚die Urkunde‘ in Dresden endgültig ab- und dem Aert de Gelder zugesprochen worden ist, noch immer wegen des lebendigen Ausdrucks und der feinen koloristischen Haltung seiner Arbeiten (in Wien, München, Schleißheim) als der beste deutsche Rembrandtschüler gelten. Ein Enkelschüler Rembrandts war der in Schlesien für den Cisterzienserorden tätige Ostpreuße *Michael Leopold Willmann* (1629—1706). Schüler oder Nachahmer Wouvermans waren die Hamburger Schlachtenmaler *Mathias Weyer* († 1690) und *Mathias Scheits* († 1700).

In Süddeutschland lag die alte Kunststadt Nürnberg völlig brach; kaum daß ein tüchtiger Porträtmaler, wie *Lorenz Strauch* (1554—1630) zu nennen bleibt. In Augsburg war *Joh. Heinr. Schönfeld* (1609 bis nach 1675) tätig, ein italienisierender Eklektiker, der unzählige Werke des verschiedensten Inhalts in Kirchen und Schlössern Süddeutschlands hinterlassen hat. Hier war aber auch Heimat und Wirkungsstätte von *Georg Philipp Rugendas* (1666—1742), einem tüchtigen Soldaten- und Schlachtenmaler nach Art der Cerquozzi und Courtois, der namentlich in seinen Zeichnungen und Radierungen oft durch die kecke Sicherheit seiner Beobachtung und Wiedergabe momentaner Bewegungen überrascht (Fig. 201); sein Schüler ist der in Wien tätige *August Querfurt* (1696—1761). — Die ungeheure Verarmung der deutschen Kunst gibt am eindringlichsten die Landschaftsmalerei zu erkennen. Auch ihre tüchtigeren Vertreter, wie der hauptsächlich in Augsburg tätige *Christian Ludwig Agricola* (1667—1719), an den sich eine ganze, namentlich in Österreich wirkende Schule anschloß, wagten es nicht, die heimische Natur frisch und unbefangen wiederzugeben, sondern suchten in aller Welt die Motive zu ihren nach Art Poussins und Claudes und ihrer holländischen Nachahmer zurechtgestutzten „heroischen“ Landschaften zusammen; es ist leicht verständlich, daß sie auf diesem Wege trotz oft sehr liebevoller Durchführung nicht über eine seelenlose Kulissenmalerei hinauskamen. Das Übermaß der Bewunderung für die großen ausländischen Meister beeinträchtigte das eigene Kunstempfinden. Grade die besten deutschen Künstler trieb es in die Fremde, und selten wußten sie hier ihre Selbständigkeit so zu wahren, wie *Karl Andreas Ruthart*, der vorzüglichste deutsche Tiermaler dieser Epoche; er stammte aus Süddeutschland, war in den Niederlanden und in Italien und soll in Rom um 1680 gestorben sein. Ruthart ist zu sehr Spezialist, um ein großer Künstler zu sein, die Menschen und die Landschaft auf seinen Bildern sind ohne Interesse, aber Tiere stellt er meisterhaft dar, auf Grund eingehenden Einzelstudiums, wie es ihm für die wilden Tiere die niederländischen und italienischen Menagerien er-

möglichen mochten. Auch in der heftigsten Bewegung des Kampfes und der Flucht charakterisiert er sie richtig und weiß der Darstellung überdies packende dramatische Kraft zu geben. Es geht ein kräftigerer, künstlerisch reizvoller Zug durch seine Gemälde, als ihn etwa die liebevoll und treu beobachteten, aber peinlich glatt gemalten Tierdarstellungen der ihrerzeit hochberühmten Künstlerfamilie *Hamilton* besitzen.

Eine äußerlich sehr reiche, zum Teil glänzende Tätigkeit entfaltete die Malerei im Dienste des süddeutschen und österreichischen Kirchenbarocks. Große Kuppelfresken und Altargemälde sind die hauptsächlichsten Aufgaben der Künstler, welche sich dementsprechend meist in Italien heranbildeten. Ein geborener Münchener, *Karl Loth* (*Carlotto*) (1632 bis 1698) machte sich sogar ganz in Venedig ansässig. Alle Gebiete einer regen Bautätigkeit, wie wir sie oben kennen gelernt haben, Oberschwaben,[1]) Böhmen, Österreich und Tirol, beschäftigten fortgesetzt ganze Generationen dieser hauptsächlich dekorativ arbeitenden Maler; es genügt, einige hervorragendere Persönlichkeiten zu nennen. In Österreich ist *Joh. Friedr. Rottmayr* (1660—1730) ein Meister der Deckenmalerei, ausgezeichnet durch flotte, sichere Pinselführung und helle, heitere Farbengebung. Die Kuppelgemälde der Karlskirche und Peterskirche in Wien, die Deckenbilder der Klosterkirche in Mölk, der Jesuitenkirche in Breslau (1690), endlich das Plafondgemälde des großen Saales in Schloß Pommersfelden waren seine Hauptwerke. Nach ihm erlangte *Daniel Gran* (1694—1757) die größte Bedeutung, der Meister der Kuppelmalereien in der Wiener Hofbibliothek. In Malern wie *A. F. Maul-*



Fig. 202 Selbstporträt von Johann Kupetzky (Wiener Hofmuseum)

[1]) *B. Pfeiffer,* Die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben. Württembergische Vierteljahrshefte, XII, 1903.



Fig. 203 Pilasterornament von Artus Quellinus

pertsch, Martin Knoller, M. J. Schmidt (‚Kremser Schmidt') setzte sich diese Richtung bis an den Beginn des 19. Jahrhunderts fort. Als Porträtmaler wurde mit Recht der in Wien, später in Nürnberg tätige *Johann Kupetzky* (1666—1740) geschätzt (Fig. 202). — In Prag war *Karl Screta* (1610—74)[1] ein typischer Vertreter des eklektischen Virtuosentums, sowie seine Nachfolger *J. P. Brandel, J. G. Heintsch* u. a. — In München bilden eine abgesonderte Gruppe die ja auch als Maler tätigen Gebrüder *Asam* (vgl. S. 110) und als letzter Ausläufer dieser Richtung der vielbeschäftigte *Januarius Zick* (1733—97).

Die deutsche Plastik des 17. Jahrhunderts wird nicht minder, als die Malerei, aus fremden Quellen gespeist. Und zwar ging der hauptsächlichste Einfluß von den Niederlanden[2]) aus, oder, persönlich ausgedrückt, von Rubens. Das Behagen des vlämischen Naturells an gesunder Formenplastik tritt ja in den Schöpfungen des großen Antwerpener Meisters selbst genügsam hervor. Seinem Kreise gehört nicht bloß der Bildhauer und Architekt *Lucas Faidherbe* an (vgl. S. 59), sondern auch *François Duquesnoy* (vgl. S. 177), der diesen vlämischen Grundzug selbst in der Lehre Berninis nicht verleugnet. Sein Schüler war *Artus Quellinus* (1609 bis 1668), der durch seinen Skulpturenschmuck des Amsterdamer Rathauses (1648) (vgl. S. 59) diesem Stil selbst in Holland Eingang verschaffte. Voll quellender Lebensfrische bringen seine Karyatiden in der Vorhalle des Gebäudes die beiden Giebelgruppen mit den von Nymphen, Tritonen, See- und Landtieren und den Personifikationen der vier Weltteile huldigend umgebenen Gestalt der Amstelodamia echt nationale Kunstgedanken in einer Form zum Ausdruck, die vom Ideal der Antike wie der romanischen Kunst gleich unberührt geblieben ist. Unbefangenes Naturstudium, heitere Lebensfreude und gesunde Kraft der Empfindung offenbaren auch die vielen köstlichen Kapitelle, Friese und Pilasterstreifen (Fig. 203), welche in reicher Fülle die architektonischen Formen schmücken.[3]) Dieses Werk ist aber nur einer der wenigen heute noch erkennbaren Höhepunkte der Entwicklung der niederländischen Plastik, die an Talenten und Können so reich war, daß sie gegen Ende des 16. Jahrhunderts fast die gesamte deutsche Plastik beherrschte. Dies setzte sich im 17. Jahrhundert fort; überall in Norddeutschland, wo die holländische Architektur Geltung gewann, treten auch die niederländischen Bildhauer oder ihre Werke auf, besonders in dem ja ganz unter holländichem Kunsteinfluß stehenden Berlin.[4]) Ein im Haag tätiger Wallone, *François Dusart* († 1661) schuf die feine Marmorstatue des jugendlichen Großen Kurfürsten (1651, jetzt im Portal V des Berliner Schlosses); wahrscheinlich von einem Schüler Quellins stammt das ausgezeichnete Grabmal des Grafen Christoph Sparr in der Marienkirche; der schon 1662 für den Großen Kurfürsten tätige *Bartholomäus Eggers* in Amsterdam kam 1687 selbst nach Berlin und meißelte die dekora-

---

1) *G. Pazaurek,* Carl Screta. Prag 1889.

2) *E. Maréchal,* Memoire sur la sculpture aux Pays-Bas. Brüssel 1875.

3) Skulpturen im kgl. Palais zu Amsterdam von A. Quellinus. Nach den Radierungen von H. Quellinus. Berlin 1892.

4) Vgl. die S. 55 und 120 angeführte Literatur.

tiven Kurfürsten- und Kaiserbildnisse für den Alabastersaal (jetzt im Weißen Saal) des Berliner Schlosses.

In Süddeutschland freilich machten durchweg die Italiener den Niederländern das Terrain streitig. In Salzburg errichtete *Antonio Dario* 1664—80 den kolossalen Hofbrunnen, ein schwungvolles Monumentalwerk voll bernineskem Geistes. In Wien [1]) entstand 1687—93 nach dem Entwurf *Ottavio Burnacinis* die Pestsäule auf dem Graben, ein phantastischer Aufbau aus steinernen, mit zahlreichen Figuren belebten Wolken, der trotz seiner geschmacklosen Übertriebenheit nicht ohne zahlreiche Nachahmungen blieb. Das Beste daran sind einige Statuen von *Matthias Rauchmüller* (ca. 1660—1720), einem auch sonst im damaligen Österreich vielbeschäftigten Bildhauer, der namentlich in Schlesien (Grabdenkmäler der Magdalenenkirche in Breslau, Statuen der Piastengruft in Liegnitz) durch Ein-



Fig. 204 und 205 Köpfe sterbender Krieger von Andreas Schlüter

fachheit des Geschmacks, gesunde Charakteristik und vortreffliche Meißelführung ausgezeichnete Arbeiten hinterlassen hat. [2]) Stellenweise drang die italienische Manier auch nach Norddeutschland vor; in Sachsen hatte schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts sogar eine ganze Schulentwicklung sich an *Giov. Maria Nosseni* (1544—1620), den Meister der Freiberger Domkapelle, angeschlossen. Aus ihrer Verbindung mit lokaler Tradition und holländischen Einflüssen gingen mehrere Schulen der Bildnerkunst hervor, die bis ins 18. Jahrhundert eine reiche Tätigkeit in den obersächsischen Landen entfalteten und namentlich in Grabdenkmälern und Altären für ihre Zeit sehr Tüchtiges leisteten. [3])

[1]) *C. List*, Bildhauerarbeiten in Österreich-Ungarn von der Barocke bis zum Empire. Wien o. J. (Lichtdrucke).

[2]) *B. Haendcke*, Matth. Rauchmüller der Bildhauer. Rep. f. Kunstw. XXV, 89 ff.

[3]) *B. Haendcke*, Studien z. Geschichte der sächsischen Plastik der Spätrenaissance und Barockzeit. Dresden 1903.

Aber auch deutsche Künstler, die in Italien ihre Lehre durchgemacht haben, sind nicht selten. *Melchior Barthel* († 1674) aus Dresden, war in Rom zu Ansehen gelangt, hatte für Baldassare Longhena das hyperbarocke Riesengrabmal eines Dogen Pesaro († 1669) in der Frarikirche zu Venedig ausgeführt und war dann nach Dresden zurückgekehrt, wo eine Anzahl kleinerer, aber nicht minder verwegener Werke von seiner nur noch kurzen Tätigkeit Zeugnis ablegen.[1])

Der hervorragendste Vertreter der italienisch-deutschen Barockplastik war *Balthasar Permoser* (1650—1732), ein geborener Pfälzer, der in Salzburg lernte, vierzehn Jahre lang in Italien, namentlich in Florenz, im Bannkreise des Pietro da Cortona, arbeitete und dann nach Deutschland zurückkehrte. 1704—10 war er in Berlin tätig, wo sich aber nur kleinere Werke von ihm nachweisen lassen, dann in Dresden. Hier hat er u. a. die schöne Kanzel in der katholischen Hofkirche und sein eigenes Grabdenkmal auf dem Friedrichstädter Kirchhof, eine Kreuzigungsgruppe, geschaffen. Es sind leidenschaftlich bewegte Kompositionen, die Gestalten manieriert, aber von sicherer Anatomie und meisterhaftem Linienfluß. Der nervöse italienische Idealstil kommt darin zum Ausdruck in seinem charakteristischen Gegensatz zur behäbigen niederländischen Formenauffassung, aber auch das deutsche Wesen jener Tage in seiner Lust an ausgeklügelten Allegorien und Schnörkeleien.

Permoser war ein bedeutender und von seinen Zeitgenossen mit Recht bewunderter Künstler. Aber sein Ruhm verblaßt in den Augen der Nachwelt vor dem Genie *Andreas Schlüters* (vgl. S. 120); er allein hat in seinem Schaffen sich über die verwirrenden und einschränkenden Bedingungen, denen die zeitgenössische deutsche Plastik unterlag, zu erheben vermocht. Anregungen bot ihm, dem Niederdeutschen, zunächst die stammesverwandte Kunst der Niederländer, aber er steht auch in der Größe des Wurfs hinter den Italienern nicht zurück. Sein erstes nachweisbares Werk als Plastiker in Berlin ist die Bronzestatue des Kurfürsten Friedrich III., die heute vor dem Schlosse zu Königsberg steht; ursprünglich war sie vielleicht zur Aufstellung auf einem Triumphbogen bestimmt. Der Kurfürst steht in antiker Imperatorentracht, lebhaft vorschreitend, auf einem Rundschilde, die Rechte hält das Kurzepter aufgesetzt, die Linke greift in den Hermelinmantel. Mit überraschender Kühnheit ist die zu plastischer Verkörperung nicht eben geeignete Gestalt des Herrschers porträtgetreu wiedergegeben und ihr doch vornehme Würde und Monumentalität verliehen. Aber auf der Höhe seiner Kunst zeigen ihn erst die Skulpturen am Zeughause: die Schlußsteine über den Toren und Fenstern des Erdgeschosses, prachtvolle antikisierende Helme und großartige Medusenmasken an der Außenseite und im Hofe die berühmten Köpfe sterbender Krieger (Fig. 204, 205). „Außen ist die glänzende, innen die furchtbare Seite des Krieges dargestellt — das Morden der Schlacht mit all seinem Grausen, das mißtönende Röcheln, das Erschlaffen der Züge, das Schmerzenswelken des Mundes, das Brechen des Auges, der ganze unsägliche Jammer ohne Erhebung, ohne Versöhnung."

Sein größtes Werk wurde auch sein bestes: die Reiterstatue des Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke (vgl. die Tafel). Der Kurfürst sitzt in römischer Feldherrntracht, aber mit der Allongeperücke, auf dem schweren Streitgaul; das von Natur kühn und großgebildete Antlitz bringt ebenso wie die ganze schwungvolle Haltung der Figur den Charakter des Gebietenden, Herrschenden

---

[1]) *G. O. Müller*, Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler des 18. Jahrhunderts. Dresden 1895. — Für diese ganze Künstlergruppe bieten die musterhaft gearbeiteten neueren Bände des Denkmälerinventars des Königreichs Sachsen unter Leitung von *C. Gurlitt* (Stadt Dresden u. a.) das meiste Material.



[illegible] hatten ihre Lehre durchgemacht haben. [illegible] war in Rom [illegible] das hyperbarocke Riesengrab[illegible] zu Venedig ausgeführt und [illegible] eine Anzahl [illegible], aber nicht [illegible] kurzen [illegible]tigkeit Zeugnis ablegen.[illegible] italienisch-deutschen Barockplastik war [illegible]borener Pfälzer, der in Salzburg [illegible] Florenz, im Bannkreise des [illegible] Deutschland zurückkehrte. 1704–10 [illegible] [illegible]tere Werke von ihm nachweisen [illegible] die schöne Kanzel in der [illegible] auf dem [illegible]. Es sind leidenschaftlich bewegte [illegible] von sicherer Anatomie [illegible] kommt [illegible] zum [illegible] niederländischen Formen [illegible] seiner Last an eingekniet[illegible]

[illegible] seinen Zeitgenossen mit [illegible] den Augen der [illegible] hat in seinen Schriften [illegible], denen die Zeitgenossen [illegible] [illegible] der [illegible] nicht [illegible] die Bronzestatue [illegible] zu Königsberg steht [illegible] vorschreitet [illegible] zu plastischer [illegible] Aber an der [illegible] Zeughauses die [illegible] und im Hofe [illegible] ist die glänzende [illegible] der Schlacht [illegible] der Zeit, das [illegible] der ganze [illegible] Jammer [illegible]

[illegible] Reiterstatue des Großen [illegible] Tafel. Der Kurfürst sitzt [illegible], auf dem schweren Streit[illegible], [illegible] ebenso wie die ganze [illegible] des Gebietenden. Herrscher[illegible]

[illegible]ller, Ver[illegible] [illegible] Künstler des 18. Jahr[illegible] [illegible] 1895. [illegible] bieten die meisterhaft[illegible] [illegible] Königreichs Sachsen unter Leitung [illegible]



DENKMAL DES GROSSEN KURFÜRSTEN ZU BERLIN
von Andreas Schlüter

... in Stuttgart — Heliogr. Meisenbach Riffarth & Co, Berlin

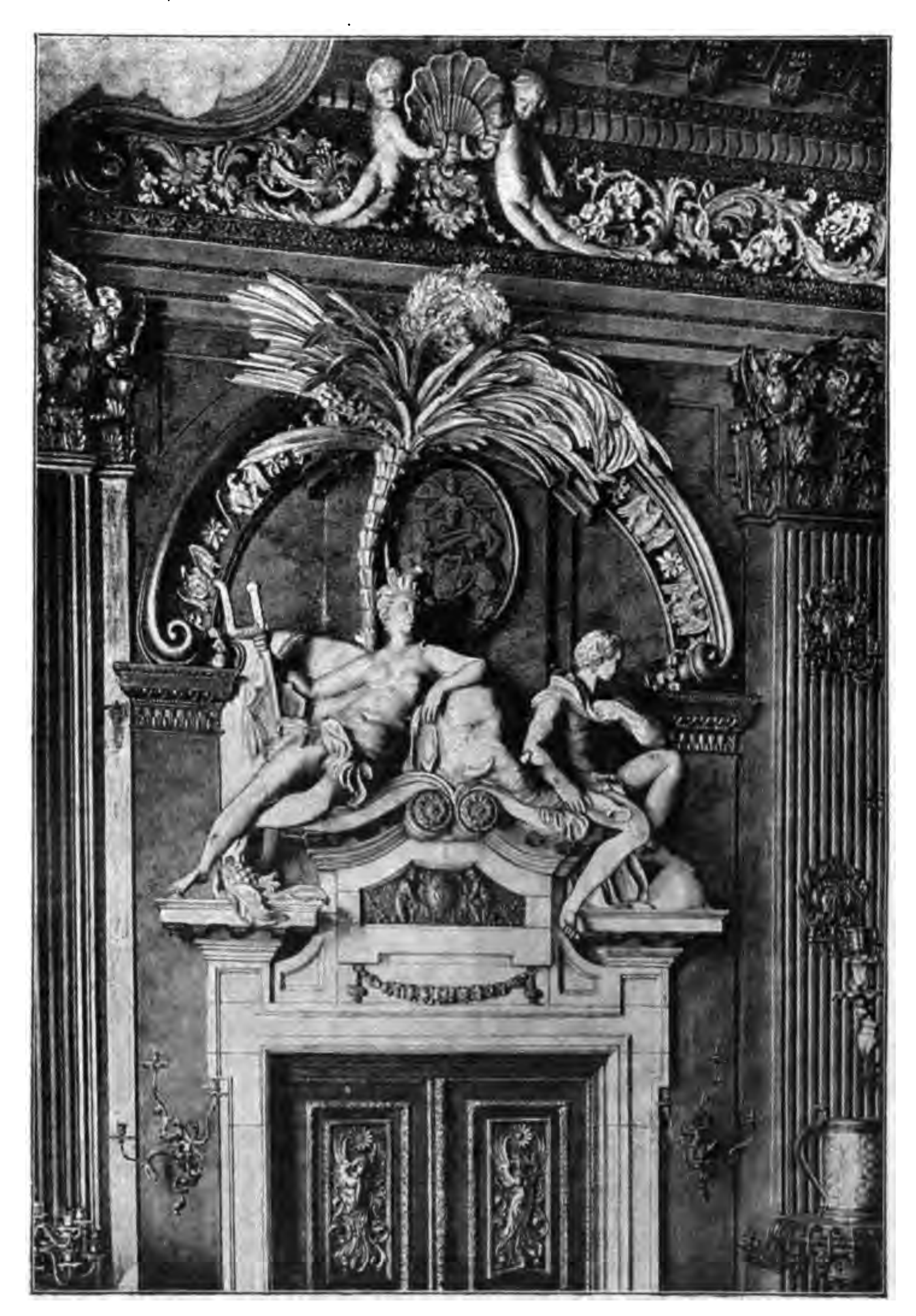


Fig. 206 Innendekoration aus dem Berliner Schlosse von Andreas Schlüter

machtvoll zum Ausdruck. Es ist wunderbar, wie der Künstler trotz der idealisierenden Aufmachung das Ganze mit Wirklichkeitstreue zu durchtränken gewußt hat. Ist doch auch das Pferd kein Idealtypus, sondern das Porträt eines edlen Tiers aus dem kurfürstlichen Marstall. Das antike Kostüm war durch die Reiterstandbilder der Franzosen damals gewissermaßen unerläßlich geworden; in Einzelheiten, wie den bügellos vorgestreckten Beinen des Reiters, mag auch das Vorbild der antiken Mark-Aurel-Statue entscheidend gewesen sein. Schlüter hat in seiner Reiterfigur das künstlerische Streben einer ganzen Epoche zusammengefaßt, aber in jener persönlichen Form, welche nur das Genie zu finden vermag. — Auch der Aufbau des Denkmals, der Gesamtkontur, der Sockel und sein Verhältnis zur Figur sind mustergültig; dies verdient um so mehr Bewunderung, als hier das Werk verschiedener Hände vorliegt. Der Sockel hatte ursprünglich eine weit einfachere, an den des Mark Aurel sich anlehnende Form, mit bescheidenen Eckvoluten. So wurde die 1700 gegossene Statue 1703 aufgestellt; erst später — 1708, also nach Schlüters Sturz — kamen die vier Eckfiguren und die schwungvollen Barockvoluten hinzu, welche sie als eine für die Gesamtwirkung des Denkmals sehr glückliche Zutat mit dem Sockel verbinden. Die Idee, gefesselte Sklaven zu Füßen des siegreichen Herrschers anzubringen, war nichts Neues, die Ausführung in einer flotten, dekorativen Manier erfolgte durch vier Schüler Schlüters. Den Guß sämtlicher Figuren vollbrachte der in Paris und bei J. B. Keller (vgl. S. 77) ausgebildete *Johann Jacobi.*



Fig. 207 Meleager Elfenbeinstatuette von J. Elhafen

Von den sonstigen Arbeiten Schlüters in Berlin haben sich nur solche dekorativen Charakters erhalten: das Portal zum Erbbegräbnis des Goldschmiedes Männlich in der Nikolaikirche (1700), die Kanzel in der Marienkirche (1703), die, wie Berninis Cattedra, von Engeln an barocken Voluten getragen wird. Vor allem entstand nach seinen Entwürfen ein großer Teil der Innenausstattung der Schlösser von Charlottenburg und Berlin; hier ist ihm die ganze Flucht der Räume bis zur alten Kapelle und besonders der „Rittersaal“ mit seinen prachtvoll geschnitzten Türen und den großen Reliefgruppen der vier Weltteile als Sopraporten (Fig. 206) zuzuschreiben. Auch mit den Prachtsarkophagen des Königs und der Königin, vielleicht beide nach dem Tode der letzteren (1705) entstanden, wird Schlüters Name wohl mit Recht in Verbindung gebracht.

Schlüters Sturz bedeutete zugleich das Ende der deutschen Barockplastik.

Sein Nachfolger in dem Lehramt an der Berliner Akademie war noch ein Süddeutscher, *Georg Gottfried Weihenmeyer,* aber auch er starb bereits 1715. Franzosen, wie der 1700 aus Paris berufene *Guillaume Hulot,* der die späteren plastischen Arbeiten am Zeughause lieferte, *René Charpentier* (1677—1723), und Italiener, wie *Giovanni Simonetti,* nahmen ihre Stelle ein. Schlüters Name wurde so rasch vergessen, daß man bald nur noch den Gießer, nicht den Künstler des schönsten deutschen Monumentalstandbildes kannte.

Ein Gebiet, das im Rahmen der deutschen Barockplastik eine besondere Bedeutung gewann, ist die Kleinplastik in Elfenbein.[1]) Seit dem Mittelalter hat keine Epoche, namentlich in Deutschland, das Elfenbein so häufig zu plastischen Werken benutzt, wie die Barockzeit. Seitdem der Weltverkehr dieses Material in größeren Mengen herbeischaffte, wurde es nicht mehr bloß, wie in früheren Zeiten für kirchliche Zwecke verwandt, sondern diente vorzugsweise dem



Fig. 208 Bacchanal Elfenbeinrelief von J. Elhafen

weltlichen Luxus und der Kunstliebhaberei. Die schlanke Form des Elefantenzahns aber kam der Lust der Barockplastik an kühn aufgegipfeltem Gruppenbau, sein matter Glanz und die feine Textur dem Behagen an reizvoller Darstellung des Nackten ganz besonders entgegen. So haben nicht bloß hervorragende Plastiker der Barockzeit, wie *Duquesnoy, Quellinus, Melchior Barthel, Permoser, Rauchmüller,* vielleicht sogar *Schlüter,* grade auch in Elfenbein vollendete Werke geschaffen, sondern es tritt auch eine ganze Reihe von Spezialisten des reizvollen Materials hervor, die an künstlerischer Bedeutung ihnen auf diesem Felde den Rang streitig machen. Hier seien nur *Georg Petel* in Augsburg († um 1634), *Christoph Angermayer* († 1632) in München, *Matthias Steinle* in Wien (1644—1727), die Familie *Lücke* in Schwerin und Dresden, *Jacob Dobbermann* in Kassel (1682—1745), *Ignaz Elhafen* in Düsseldorf (bis 1710 nachweisbar) genannt (Fig. 207, 208). Nach ihren und vieler anderer, zum Teil noch namenloser Künstler Werken, wie sie sich in

[1]) *Chr. Scherer,* Elfenbeinplastik seit der Renaissance. Leipzig (Monographien des Kunstgewerbes, VIII). — Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Straßburg 1897.



Fig. 209 Pfeifenschlitten in Delfter Fayence

den deutschen Sammlungen zahlreich erhalten haben, war die Elfenbeinplastik in Deutschland „das Schoßkind unter den Kleinkünsten der Barockzeit" und übertraf an Umfang und Kunstwert die Leistungen aller übrigen Länder.

Die Elfenbeinplastik bildet bereits den Übergang zum Kunstgewerbe[1]), auf das zum Schlusse noch ein Blick geworfen werden muß.

Die deutsche Goldschmiedekunst, deren Hauptstätte noch immer Augsburg war, hielt sich nicht mehr lange auf der Höhe der Renaissancezeit. Das Streben nach Prunk verdrängte die Zierlichkeit der Arbeit. In den Schmucksachen wurde Schliff und Schnitt der Edelsteine, insbesondere der Diamanten, mehr betont als die farbige Gesamtwirkung, welche die Renaissance zu solcher Höhe ausgebildet hatte. Bei Gefäßen, Krügen, Platten usw. strebte man nach ansehnlicher Größe und bevorzugte deshalb die getriebene, mit Punze und Hammer geformte Arbeit. Das Ornament erhielt allzuoft einen breiten, schwammigen und derben Charakter und begann zu verrohen. Eine Spezialität der Barockzeit bilden jene Prachtwerke kunstvollster Juwelier- und Emailarbeit in Verbindung mit Edelsteinen und Kristall, welche die Dresdener Hofgoldschmiede *Gabriel Gipfel* und namentlich *Johann Melchior Dinglinger* (1664—1731) zum Entzücken ihrer Zeitgenossen herstellten. *Dinglinger* war ein Virtuose in der Bearbeitung aller kostbarsten Materialien und nicht ohne reiche Erfindungskraft, die allerdings vorwiegend der Freude am ‚Curieusen', am prunkvoll Bizarren galt und sich deshalb oft ins Kleinliche verlor. Immerhin zeugen seine phantastischen Schalen, Tafelaufsätze und in unzähligen kleinen Figuren aufgebauten Theaterszenen, wie sie namentlich das „Grüne Gewölbe" in Dresden enthält, von einer in allen Sätteln gerechten Technik und sind höchst charakteristisch für den Geschmack am Hofe Augusts des Starken.



Fig. 210 Rasierbecken in Delfter Fayence

[1]) *J. v. Falke,* Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1888.

Als billigerer Ersatz für das Silber erlebte das Zinn im 17. Jahrhundert seine letzte Glanzperiode.[1]) Steht am Beginn dieser Epoche die berühmte Temperantiaschüssel des *Kaspar Enderlein* — allerdings wohl eine Kopie nach *François Briot* — so geht im weiteren Verlaufe das Zinn in den Dienst der bürgerlichen Kreise



Fig. 211 Gravierte Gläser

über und liefert manchen gutgeformten und nach dem Vorbilde der Silberarbeiten ornamentierten Gebrauchsgegenstand. Immerhin sind Zinnarbeiten von wirklichem Kunstwert in dieser Periode schon selten. Auch die Bearbeitung des Eisens verlernte die feineren Techniken, wie Tauschierung und Ätzung, und nur die

[1]) *H. Demiani,* Fr. Briot, C. Enderlein und das Edelzinn. Leipzig 1897.

geschmiedete Arbeit behauptete Ansehen und Bedeutung, obwohl das Aufkommen der senkrechten Staketgitter an Stelle der kunstvoll verschlungenen und durchgesteckten Muster einen technischen und ästhetischen Rückschritt bedeutete.



Fig. 212 Stuhl aus dem 17. Jahrhundert

Die Keramik machte im 17. Jahrhundert in Deutschland keine nennenswerten Fortschritte. Ein ganz neues Gebiet eroberten nur die Holländer in ihren durch chinesische Muster angeregten Delfter Fayencen (Fig. 209, 210). Die ebenso mannigfaltigen wie graziösen Formen und Dekors dieser durch ganz Europa wertgeschätzten Arbeiten wirkten vielfach zur Nachahmung aneifernd. In Deutschland blühte die Kreussener Steingutfabrikation bis ins 18. Jahrhundert hinein,

während die niederrheinische Töpferei seit dem Dreißigjährigen Kriege im Niedergange war. Dagegen fand das Glas eine neue Technik im Glasschnitt, d. h. im Gravieren des Glases mit dem Rädchen, wie es namentlich in Böhmen geübt wurde. Durch *Johann Kreylich* (geb. 1662) gewann das böhmische Glas mit



Fig. 213 Stuhl aus dem 18. Jahrhundert

seinen zierlich geformten und ornamentierten Arbeiten den Weltmarkt (Fig. 211). Die farbige Behandlung des Glases erhielt in der Erfindung des Rubinglases durch den Alchimisten *Kunkel* (geb. 1630) eine hochgeschätzte Spezialität.

Die deutschen Möbelformen des 17. Jahrhunderts folgten naturgemäß am treuesten der Entwicklung der Architektur: sie wurden schwerer, massiger, mehr auf plastische Wirkung als auf Flächenschmuck und zierliche Durch-

gliederung berechnet. Gewisse Eigenheiten der Architektur, wie die Spiralsäulen (Fig. 214), die verkröpften Gesimse und Rahmen, die geschwungenen Flächen werden aufgenommen. Der französische Geschmack, namentlich auch die Boullearbeit (vgl. S. 77) gewann hier bald die entschiedene Führung. Das Sitzmöbel begann mit schweren, steifen Formen (Fig. 212), die aber bereits das Element der weiteren Umbildung, nämlich die feste Polsterung enthalten. Dadurch entwickelte sich allmählich eine Anpassung an die Bedürfnisse des bequemen Sitzens, das Möbel wird leichter, in seinen Formen bewegter, der Sitz breiter, Rücken und Armlehnen folgen der Körperlinie (Fig. 213). Diese Umgestaltung, welche auch von der Bank Besitz ergriff und aus ihr das moderne Sofa machte, während die Truhe als Sitzmöbel ganz verschwindet, vollendete sich aber erst im 18. Jahrhundert.



Fig. 214 Deutscher Barockschrank

DRITTES KAPITEL

Die niederländische Malerei im 17. Jahrhundert[1]

Was die Epoche der Renaissance für Italien, das bedeutet das 17. Jahrhundert für die Kunst der Niederlande. Jeder Überblick über die künstlerische Gesamtarbeit dieses Zeitalters läßt uns erkennen, daß eben hier, wo eine Reihe günstiger äußerer Umstände dahin zusammenwirkte, ein Brennpunkt der kunstgeschichtlichen Entwicklung für ganz Europa liegt. Und die Ausstrahlungen desselben reichen bis in unsere Tage!

Zwei Namen genügen, um diese Periode zu charakterisieren, zwei vor allen andern gefeierte Namen: *Rubens* und *Rembrandt.* Im beschränkten Raum zweier Provinzen leuchten sie fast gleichzeitig, der eine im Süden, der andere im Norden, und ihre Träger scheinen sich gegenseitig zu ergänzen. Sprößlinge eines Stammes, breiten sie ihre kraftvollen Triebe aus, und aus ihrem Samen gehen neue Geschlechter hervor und tragen, freilich mit minderer Kraft, doch mit gleicher Überzeugungstreue, die neue Lehre weiter, die das Malerische in der Wirklichkeit sucht. Wie unter dem Einfluß von Ereignissen, die das Schicksal zweier blutsverwandter, aber in ihren Interessen und Bestrebungen verschiedener Nationen bestimmten, dieser künstlerische Grundsatz sich entfaltete, das haben wir zunächst zu betrachten.

Nach einer langen, schmerzlichen Krisis schien für den an Spanien übergegangenen Teil der Niederlande eine Zeit der Erholung anzubrechen. Philipp II. hatte, der Unterdrückung müde, durch ein Dekret vom 6. Mai 1598 die belgischen Provinzen seiner Tochter Isabella Klara Eugenie als Brautschatz zugeschrieben. Als Gemahlin des Erzherzogs Albrecht sollte sie die Regierung tatsächlich übernehmen und ihr Hoflager in Brüssel aufschlagen, der historischen Stadt, worin Karl V. zur Abdankung hatte schreiten wollen. Ein neues Jahrhundert sah einen neuen Staat entstehen; zum erstenmal im Lauf der Geschichte gelangten die Vlamen in Besitz einer selbständigen Regierung.

Unter der Herrschaft von Fürsten spanischen Ursprungs — Erzherzog Albrecht, ein Neffe des Königs, war in Spanien erzogen worden, Kardinal und Erzbischof von Toledo gewesen — sollte der neue Staat in all seinen Einrich-

---

[1]) Vgl. *C. van Mander,* Schilder-Boek. Amsterdam 1604. (Französ. Ausg.: Le livre des peintres von *H. Hymans.* Paris 1885.) — *F. J. van den Branden.* Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Antwerpen 1883. — *M. Rooses,* Geschichte der Malerschule Antwerpens. Übers. von *F. Reber,* München 1881.

tungen den Stempel spanischen Geistes tragen, vor allem Zeugnis ablegen von dem Eifer seiner Herrscher für den katholischen Glauben, und sich bemühen, jede Spur der eine kurze Weile sieghaften Ketzerei zu vertilgen. Zur Mitarbeit an dieser Aufgabe war die Kunst in hohem Maß berufen. Die vlämische Malerei hatte ja so wie so vom Ausgang des 16. Jahrhunderts an, seit der Fall Antwerpens (1585) die südlichen Provinzen endgültig wieder unter spanische Herrschaft gebracht hatte, von neuem diese Bahn betreten. Von diesem Tag an waren die vorher in Antwerpen ansässigen Maler holländischen Ursprungs in ihre Heimat zurückgekehrt, und zahlreiche Vlamen waren ihnen gefolgt, weil sie bei ihren Glaubensgenossen in Holland einer brüderlichen Aufnahme sicher waren. Wir sehen ja auch in diesem Land eine große Anzahl von Künstlern belgischen Ursprungs Wurzel schlagen und bedeutsamen Einfluß auf die Kunst der spanischer Oberhoheit entzogenen Provinzen ausüben.



Fig. 215 Christus mit den vier Büssern von Otto Vaenius (Galerie zu Mainz)

In der vlämischen Schule dagegen geben die sog. Romanisten, die sich durch längeren oder kürzeren Aufenthalt jenseits der Alpen die Kunstprinzipien der Epigonen angeeignet hatten, den Ton an. Die Kunst dieser Meister besteht wesentlich in übernommenen Formeln, aber ihre mystischen Allegorien überschwemmten, durch unzählige Stiche verbreitet, die von den Mönchsorden in Klöstern, Asylen und Schulen verteilt wurden, das ganze Land. Man kann sagen, daß diese Epoche für die Geschichte des Kupferstichs in den Niederlanden die fruchtbarste, ja die glänzendste war. Kirchen und Kapellen in Flandern und Brabant bewahren bis auf den heutigen Tag eine Überfülle von Malereien der Vertreter dieser Periode, Meistern, deren Namen häufig in Vergessenheit geraten sind. Für diese Künstler bestand ein festes Programm, außerdem trug die damals bestehende Arbeitsteilung stark dazu bei, den künstlerischen Ausdruck in unübersteigbare Schranken zu

bannen. Was der Meister begonnen hatte, setzte der Schüler fort. Alles wurde gelernt und aufgesagt wie eine Schulaufgabe. „Hac usque nec amplius" schien ihr Wahlspruch zu sein.

Unter diesen Künstlern ist einer, dessen Persönlichkeit in dieser Zeit durch günstige Umstände bedeutendes Gewicht erhält: Ottavio van Veen, bekannter als *Otto Vaenius*. Er war 1552 in Leyden geboren und stammte aus angesehener Familie, die dem Katholizismus mit Inbrunst anhing. Sein Vater hatte bald nach der Geburt des Sohnes die Stadt verlassen, deren Bürgermeister er gewesen, und sich abwechselnd in den Staaten des Fürstbischofs von Lüttich, später in Italien aufgehalten. Seine Söhne hatten ihrer gesellschaftlichen Stellung gemäß eine sorgfältige Erziehung genossen. Der eine davon, Peter, Ratspensionär der Stadt Leyden, widmete sich der Malerei als Dilettant, Otto wurde zuerst Schüler des Isaak van Swanenburg aus Leyden, später kam er in Lüttich zu *Dominicus Lampsonius,* einem vorzüglichen Humanisten, der Sekretär des Fürstbischofs war, und die Malerei nur als Liebhaberei betrieb, schließlich wurde er in Rom, wo er von seinem achtzehnten Jahr an lebte, Schüler von Federigo Zuccaro. In den Dienst Rudolfs II., Herzog von Bayern, und des Fürstbischofs von Lüttich, Kurfürsten von Köln, getreten, befand er sich 1584 in Leyden und malte dort das höchst interessante Familienporträt, das sich heute im Louvre befindet (Nr. 2191). In den katholischen Niederlanden, wo er sich darauf niederließ, wurde er der Maler Alexander Farneses.[1]) 1594 als Meister in die St. Lukasgilde in Antwerpen aufgenommen, trat er in den Dienst Ernsts von Österreich, des Statthalters der spanischen Niederlande, von dem er uns ein gegenwärtig im kaiserlichen Museum in Wien befindliches Bildnis hinterlassen hat. Später endlich wurde er als Hofmaler des Erzherzogs Albrecht und seiner Gemahlin Isabella die oberste Instanz für alles, was sich in ihren Staaten auf Kunst bezog und was ihr katholischer Eifer in dieser Richtung zu tun heischte. Man findet von ihm Kompositionen, die im Gedanken wie im Ausdruck das Gepräge einer an den Quellen geschöpften ultramontanen Erziehung tragen (Fig. 215).

Und diesem tüftelnden, orthodoxen, verstandesgemäß arbeitenden Meister war es bestimmt, den selbständigsten, und soweit es im Rahmen der Zeit denkbar war, heidnischsten Schüler auszubilden: *Peter Paul Rubens.*[2]) Wenn man es für möglich halten könnte, daß Unterricht allein solche, denen das Genie zuteil geworden, zu bilden oder zu entstellen vermöchte, läge hierin ein Phänomen vor. Aber sollte nicht auch Francisco Pacheco der Lehrer des Velazquez werden?

Trotzdem nimmt unter den mannigfachen Faktoren, die zur Entwicklung des Rubens beitrugen, Otto Vaenius durchaus keine untergeordnete Stellung ein und die Spur seiner Unterweisungen kann nicht übersehen werden. Gleich den Eltern van Veens waren auch die des Rubens aus ihrem Geburtsort geflohen, nur aus entgegengesetzten Gründen. Jan Rubens, der Jurist und Schöffe in Antwerpen war, hatte sich 1568 nach Deutschland begeben, um der Tyrannei des Herzogs von Alba zu entrinnen. In Köln, wo er Rechtsrat Annas von Sachsen, der Gemahlin Wilhelms des Schweigsamen, geworden war, hatte er, seiner ehelichen Pflichten vergessend, ein strafbares Verhältnis mit seiner Klientin angeknüpft. Die Sache wurde ruchbar und hatte für den Mitschuldigen der Fürstin die Folge, daß er die ganze Härte des Gesetzes zu fühlen bekam. Nachdem er lange Monate

[1]) Man sehe das Porträt dieses Fürsten von seiner Hand, die als anonym bezeichnete Nr. 162 der Gemäldegalerie in Stuttgart.

[2]) *M. Rooses,* Rubens Leven en Werken. Amsterdam 1903. *Derselbe,* L'œuvre de P. P. Rubens, 1886—92, 5 vols. in 4⁰. — *E. Michel,* P. P. Rubens, sa vie, son œuvre et son temps. Paris 1900. — Eine Übersicht bietet *H. Knackfuss,* Rubens. Bielefeld und Leipzig 1895. Vgl. auch *Robert Vischer:* Peter Paul Rubens. Berlin 1904.

hindurch im Schloß Dillenburg als Gefangener geschmachtet hatte, gelangte der treulose Gatte, dank der Verwendung seines großmütigen Weibes Maria Pypelincx, wieder zu einer verhältnismäßigen Freiheit. In Siegen in Westfalen, das ihm als Wohnsitz angewiesen wurde, vermehrte sich seine bis jetzt aus vier Kindern bestehende Familie um zwei Söhne, wovon der Jüngere, Peter Paul, am 28. Juni 1577 das Licht der Welt erblickte. Die Kindheit des für die Kunst bestimmten Knaben verfloß in Köln, wohin überzusiedeln der Vater 1578 das Recht erhalten hatte, und wo dieser 1587 starb. Zwei Jahre darauf, also 1589, verlegte die Witwe ihren Wohnsitz nach Antwerpen. Das älteste ihrer Kinder, ein Sohn, Jan Baptist, der 1562 in Antwerpen zur Welt gekommen war, hatte sich, wie es scheint, ebenfalls der Malerei gewidmet. 1586 war er nach Italien gegangen, wo sich seine Spur verliert. In Antwerpen also begann des jungen Peter Pauls Kunstlaufbahn. Zuerst Schüler des *Tobias Verhaecht* oder *van Haecht* (1561—1631), der vorwiegend Landschafter war, geht er dann bei *Adam van Noort* (1562—1641) und schließlich bei Otto Vaenius in die Lehre. Von 1600 an wendet er sich nach Italien, und man kennt bis jetzt kein Werk des Rubens, das mit Sicherheit in die Zeit vor dieser Reise zu rechnen wäre [1]), obwohl er schon im Jahr 1598 als Meister in die St. Lukasgilde aufgenommen worden war. Wie weit auch die Fähigkeiten des jungen Meisters schon damals entwickelt sein mochten, die Gestalt, die seine Kunst in ihren Anfängen zeigt, weist deutlich auf die Einflüsse hin, die er jenseits der Alpen empfangen hat. Der junge Vlame, der fast von Anfang an dem Hofe Vincenzos von Gonzaga, des Herzogs von Mantua, angehörte, sah sich in eine Umgebung versetzt, die der Entwicklung seiner glänzenden Anlagen eigentümlich förderlich war. Der Herzog hatte, den Überlieferungen seines Hauses getreu, seinen Hof zu einem geistigen Mittelpunkt gemacht. Der durch Mantegna, durch Giulio Romano, durch Primaticcio glänzend dekorierte Palast del Tè in Mantua enthielt eine Bildersammlung von außerordentlichem Reichtum. Alles überstrahlend, glänzten hier Tizians Arbeiten. Das Studium dieser Kunstschätze, vor allem der Werke des großen venezianischen Koloristen, hat der Kunst des Rubens tiefe Spuren eingeprägt, und wenn er durch seine ganze Künstlerlaufbahn hindurch seine Vorliebe für Tizian kundgibt, macht sich zugleich auch fühlbar, wie gründlich er das Altertum studierte, so gut wie die großen Meister der Renaissance: Michelangelo [2]) und Raffael im Vatikan, Mantegna und Giulio Romano in Mantua, Leonardo da Vinci, nach dessen Abendmahl in Mailand und dessen Schlacht von Anghiari in Florenz er Zeichnungen gemacht hat, schließlich Caravaggio und Domenichino in Neapel und Rom. Diese letzteren Städte besuchte er übrigens, um auf Wunsch seines Fürsten an einem Wettbewerb um künstlerische Arbeiten teilzunehmen, dann wird er 1603 in höherem Auftrag nach Spanien geschickt. Es handelte sich einfach darum, Philipp III. und seinem ersten Minister, dem Grafen Lerma, Geschenke des Herzogs von Mantua zu überreichen. [3]) Auf diese Weise wurde die Kunst des Rubens frühzeitig von mannigfaltigen Anregungen befruchtet. Wenn man in mancher

---

[1]) Die Vermutung von Rooses, daß der „Betrunkene Herkules" (Nr. 957) und der „Krieger von der Wahrheit gekrönt" (Nr. 956) der Dresdener Galerie dazu gehörten, wird durch die Urkunden nicht bestätigt; die beiden Bilder stammen vielmehr aus der mantuanischen Periode des Rubens. Vgl. *C. Woermann,* Katalog der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. V. Aufl. 1902.

[2]) Die Dresdener Galerie besitzt eine Kopie der Leda (Nr. 7) dieses Meisters, die wir, übereinstimmend mit dem Katalog, keinen Anstand nehmen, dem Rubens zuzuschreiben. Der Technik nach zu schließen gehört sie der italienischen Periode an.

[3]) *A. Baschet,* Pierre Paul Rubens, Peintre de Vincent I. de Gonzague, duc de Mantoue (1600—1608), son séjour en Italie etc. Gazette des Beaux-arts. Paris 1866—68.

Hinsicht seiner Form den Einfluß Giulio Romanos anfühlt, und wenn die Erinnerung an Mantegnas Triumph des Cäsars sichtlich seine Jugendwerke beeinflußt (in der Nationalgalerie in London [Nr. 233] ein Bruchstück dieses Fresko in treuer Kopie), so ist es vor allem Tizian, bei dem er seine Wirkungen erzielen lernt.

Aus der mantuanischen und römischen Periode des Rubens sind uns verschiedene Bilder erhalten. Zuerst in Mantua, im Städtischen Museum, das Bruchstück eines Triptychon mit den Bildnissen des Federigo von Gonzaga und seiner Gemahlin, die vor der Dreieinigkeit knien, im Museum von Antwerpen eine Taufe Christi, im Museum von Nancy eine Verklärung, in der Kirche Santa Maria in Vallicella in Rom eine Madonna mit dem Kind und den Gestalten des Heiligen Nereus und des Heiligen Achileus, schließlich im Museum von Grenoble das herrliche Gemälde, das den Heiligen Gregorius und andere männliche und weibliche Heilige vor einem Bild der Gottesmutter und des Jesuskinds versammelt darstellt. Dieses weiträumige Werk war von seinem Urheber zum Schmuck der Kirche della Vallicella bestimmt gewesen, allein die Ölfarbe spiegelte so stark, daß man es durch die früher erwähnten Fresken ersetzen mußte. Führen wir zum Schluß noch eins der erlesensten Werke aus jener Zeit und des Meisters überhaupt an: Romulus und Remus, von der Wölfin gesäugt, das sich auf dem Kapitol in Rom befindet (Fig. 216), so haben wir reichliche Proben des Rubensschen Stils vor der Zeit, wo er vom Vaterland aus die Beachtung der ganzen Welt finden sollte. Die Großartigkeit seiner Auffassung ist schon überraschend, und wenn er auf seiner Palette noch nicht die lichtdurchtränkten Töne gefunden hat, die sein Kolorit in Bildern einer reiferen Periode kennzeichnen, versteht er es doch schon hervorragende Wirkungen zu erzielen. Zwei Dinge fallen in diesen frühesten bekannten Werken von seiner Hand auf: die verhältnismäßige Trockenheit der Konturen und der rötliche Ton der Schatten, dagegen zeichnet sich die Gesamtheit der Kompositionen durch Vornehmheit und Fülle aus.



Fig. 216 Romulus und Remus von Rubens

Rubens hatte offenbar nicht im Sinn, seinen Aufenthalt in Italien auf eine bestimmte Zeit zu beschränken. Alles deutet im Gegenteil darauf hin, daß dieser

seinen Neigungen ganz und gar entsprach, und daß er ihn ins Unendliche ausgedehnt haben würde, wäre nicht von Antwerpen die Nachricht gekommen, daß seine Mutter am Sterben sei. Zu Ende des Jahrs 1608 kehrt er nach Antwerpen zurück, wohin ihm schon ein gewisser Ruf vorangeeilt war. Bald sollte es in seine Hand gegeben sein, der Kunst seines Landes eine Richtung zu weisen, die, wenn sie auch im Grunde keine eigentlich nationale ist, doch der niederländischen Kunst neue Horizonte aufschloß. Seit dem 23. September 1609 war ihm der Titel eines Hofmalers des Erzherzogs Albrecht und seiner Gemahlin Isabella verliehen, und dadurch war er in der Lage, sofort Arbeiten von einem bis dahin den Vlamen ungewohnten Umfang zu unternehmen. Sein Wohnsitz war nicht Brüssel, wo der Hof residierte, sondern Antwerpen, was ihm weit mehr Ruhe und Freiheit sicherte, und so kann man wohl sagen, daß die günstigsten Bedingungen für die Verwirklichung seines Künstlerideals gegeben waren. Übersehen wir auch nicht, daß er im Familienkreis wertvollen und nötigen Anhalt fand. Sein Bruder Philipp war Stadtschreiber, Rockox, der Bürgermeister, zählte zu seinen vertrauten Freunden. So sieht man denn von seiner Rückkehr an eine fabelhafte Fülle von Schöpfungen entstehen, die seinen Namen weltberühmt machen sollten. Bald lernte Europa ihn kennen so gut wie die Heimat, und selbst seine äußere Erscheinung sollte jedem vertraut werden. Wenig Gesichter sind verbreitet worden wie das seinige, sowohl durch den Pinsel wie mit dem Stichel. Ein köstliches Bild der Münchener Pinakothek führt uns seine Erscheinung vor Augen, vereinigt mit der seiner anmutigen Gattin, Isabella Brandt, die er schon im Oktober 1609 heimgeführt hatte (Fig. 217). Abgesehen vom rein künstlerischen Wert, ist das Bild von besonderem Interesse, weil es uns kundtut, wie der jugendliche Meister in dieser bedeutsamen Zeit seiner künstlerischen Entwicklung aussah, weil es uns die Frau zeigt, die von nun an seinen Pinsel so häufig beschäftigen wird, und weil es uns Aufschluß gibt über seine Manier aus den ersten Zeiten nach der Rückkehr in die Heimat. Wenn die Modellierung Kraft und Richtigkeit, die Farbe Glanz hat, so ist der Vortrag doch noch nicht frei von Trockenheit, von einer gewissen Sprödigkeit. Das Bildnis zählt nichtsdestoweniger zu den erlesensten seiner Art und würde an sich genügen, den Namen des Meisters vor Vergessenheit zu bewahren.

Zu den ersten großen Kompositionen des Rubens aus dieser Periode gehört ein umfangreiches Gemälde: Die Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenlande im Pradomuseum zu Madrid (Nr. 1559). Das Bild wurde schon 1609 vom Stadtrat von Antwerpen bei dem Künstler bestellt und schmückte ursprünglich das dortige Rathaus. Die große, bewegte Komposition ist im Kolorit, das der Meister durch künstliche Lichtwirkungen steigerte, sehr reich und kraftvoll. Menschen und Pferde sind der dargestellten Episode beigesellt, und der Künstler hat sich nicht gescheut, durch beinah nackte Sklavengestalten im Vordergrund seinen in Italien gewonnenen Anschauungen Ausdruck zu geben. Er kommt später mehrfach auf dasselbe Motiv zurück. Unbedingt zeigt sich in dieser ersten Fassung ein weit mehr vom Studium der Italiener als von der heimischen Kunst durchdrungener Meister, und das nämliche gilt von einer der umfangreichsten und herrlichsten Schöpfungen des Rubens aus derselben Zeit, der Juno, dem Pfauenschweif die Argusaugen einsetzend (Museum in Köln, Nr. 604), ohne Zweifel die erste mythologische Komposition des Künstlers nach seiner Rückkehr von Italien. Es läßt sich daraus mit Leichtigkeit ermessen, welcher Art die Wandlungen sein werden, denen die Antwerpener Schule unter dem Einfluß dieses überschwenglich reich begabten Führers entgegengeht. Nur sehr langsam sollte die Macht der italienischen Eindrücke bei Rubens verblassen. Sie springt noch unverkennbar in die Augen bei der 1610



Fig. 217 Selbstporträt P. P. Rubens' mit seiner ersten Frau
(Nach Photographie Bruckmann)

für die Kirche der heiligen Walpurgis gemalten Kreuzaufrichtung. Wenn die Darstellung in einzelnen Teilen, in der Kraft des Ausdrucks wie in der Form die Erinnerung an Michelangelo verrät, so gemahnt anderes an Tizian und an Caravaggio. Aber Rubens verfährt anders als de Vos, als Otto Vaenius, als die Romanisten im allgemeinen, er entlehnt nur, um umzugestalten, er ist mit einem

Wort Rubens. Die Kreuzabnahme (1611), greifbar deutlich von Daniele da Volterras Fresko in der Kirche Trinità de' Monti in Rom inspiriert, ist jetzt in der Kathedrale von Antwerpen das Seitenstück der Kreuzaufrichtung und wird ungeteilt als ein Meisterwerk des Rubens anerkannt (Fig. 218). Der Eindruck des Bildes ist in der Tat unvergleichlich, die ganze Darstellung von seltener poetischer Kraft, Farbe und Linie sind zu einer Einheit von eigenartig packender Wirkung verschmolzen. Noch nie hatte sich ein Künstler der vlämischen Schule, vielleicht auch keiner andern, bei diesem Thema zu solch epischer Größe erhoben. Die breiten Massen von Licht und Schatten, der Gegensatz der leuchtenden Helligkeit, die vom Körper des Gekreuzigten ausgeht, zu den tiefen Tönen des bis ins Nachtschwarze verfinsterten Himmels, der herrliche Dreiklang von Rot im Mantel des Johannes, Grün in der Gewandung der Magdalena und Blau im Kleid der Maria verbindet sich mit den leuchtenden Fleischtönen. Der gehaltene Schmerz der Gottesmutter, die Innerlichkeit, womit alle Anwesenden an der großen Handlung beteiligt sind, die sich vor ihnen vollzieht, alles vereinigt sich zu einem Gesamteindruck von ganz besonderer Art. Aber auch abgesehen von dem Glanze der künstlerischen Leistung, schon die rührende Erscheinung des toten Christus, die sich so wirkungsvoll von dem weißen Leichentuch abhebt, die Macht des Ausdrucks — an der sich später selbst ein Rembrandt begeistern sollte — mußten dieses Werk zum Ausgangspunkt einer vollständigen Umwandlung des Kunstempfindens in der flandrischen Malerei machen. Diese Kunst war ohne Zweifel religiös, sie sprach zum Gemüt, aber sie sprach auch zu den Sinnen. Wer die religiösen Malereien im Gedächtnis hat, wie sie bis dahin im Überfluß verbreitet worden waren, begreift auf den ersten Blick den Unterschied in der Tragweite, die der neue



Fig. 218 Kreuzabnahme von Rubens (Nach Photographie Braun & Co.)



Fig. 219 Höllensturz der Verdammten von Rubens (Nach Photographie Hanfstaengl)

Führer ihnen verleiht. Einen solchen Reichtum an seelischer und malerischer Wirkung, wie Rubens, hatte noch kein Künstler den großen, vorwiegend im dekorativen Sinne aufgefaßten Altarbildern zu geben vermocht! Aus dem Jahrzehnt 1610—20 gehören hierher die Beweinung Christi (1614, jetzt in der Galerie zu Wien), die Anbetung der Hirten (1615, in S. Jan zu Mecheln), das im gleichen Jahre vom Pfalzgrafen Wilhelm für die Jesuitenkirche zu Marburg bestellte Jüngste Gericht (in der Münchener Pinakothek), dem sich 1619 der

ebenfalls für Neuburg bestimmte grosse Engelsturz, und später der Höllensturz der Verdammten (Fig. 219, beide jetzt gleichfalls in München) anschlossen. Die Schöpfung dieser Riesenbilder muß freilich, dies sollte man bei deren Betrachtung nie vergessen, im engsten Zusammenhange mit der grossen Umwälzung verstanden werden, welche die Restauration des Katholizismus in der gesamten Ausstattung der belgischen Kirchen hervorbrachte. Der schwerste Prunk des Barocks hielt jetzt in diese Einzug, ungeheure Altäre aus farbigem Marmor und mit funkelnder Vergoldung wurden errichtet; sie allein gaben den rechten Hintergrund und Rahmen für Rubens' Gemälde, die in jeder anderen Umgebung notwendig einen anderen Eindruck hervorrufen, als ihr Urheber beabsichtigt hat. Leider ist ja gerade das Werk, das uns am besten über die von dem Meister gewollte Gesamtwirkung Aufschluß geben könnte, das Innere der Jesuitenkirche zu Antwerpen (vgl. S. 54) durch Feuer zerstört worden.

So wichtig aber auch die Stellung ist, die Rubens in der kirchlichen Kunst sich erobert hat, sie hinderte ihn nicht, alle Gattungen des Schaffens mit gleicher Meisterschaft zu pflegen, auf jedem Gebiet mit gleicher Sorge um Lebendigkeit und den dem Motiv gemäßen packendsten Ausdruck zu ringen. Er selbst spricht es in einem seiner Briefe (1621) aus, daß seinem Temperament umfangreiche Kompositionen besser entsprächen als die Beschränkung auf ein mäßiges Format. In der Tat bringt zu gleicher Zeit sein Pinsel Darstellungen christlicher und heidnischer Allegorie, geschichtlicher, mythologischer Stoffe, Schilderung von Kämpfen, Jagden (Fig. 220), abwechselnd mit Bildnissen, Landschaften, Szenen aus dem Alltagsleben hervor. Wenn je einer „universell“ zu nennen ist, so ist es Rubens schon in dieser ersten Periode seines Schaffens und auch sein Ruhm verbreitete sich demgemäß früh über die ganze Welt.

Als er 1621 nach Paris berufen wird, um den neuen, von der Königin-Mutter Maria von Medici geschaffenen Luxemburgpalast mit Bildern zu schmücken, läßt er seine fruchtbare Phantasie verschwenderisch walten. Die 33 Gemälde, die einst den Schmuck der Galerie dieses Schlosses gebildet haben, befinden sich jetzt im Louvre.[1]) Sie schildern das Leben der Königin von ihrer Geburt bis zur Versöhnung mit ihrem Sohn Ludwig XIII. in allegorischem Gewand. Als Kind, als junges Mädchen, als Braut, Gattin, Mutter, Regentin und Witwe steht Maria von Medici in allen entscheidenden Stunden ihres Schicksals vor uns, geleitet und inspiriert von den Gottheiten, die in der heidnischen Götterlehre das menschliche Leben bestimmen. Die Parzen spinnen den Faden ihres Schicksals, Hera waltet über ihrer Geburt und gibt das Kind in die Hut der Stadt Florenz, wo es die Kindheit verlebt, Eros macht Heinrich IV. auf sie aufmerksam, Poseidon nimmt sie in seinen Schutz, um sie auf den Wogen nach Frankreich, in ihr neues Vaterland, zu tragen, Aphrodite zeigt sich ihrer Verbindung mit dem König geneigt, Fortuna lächelt ihr zu usw. Kein Meister, und vollends kein niederländischer, hatte bisher die Rolle der Malerei in diesem Maße erweitert. Mit einer kraftvollen dichterischen Einbildungskraft begabt, in der Schule der Humanisten des 17. Jahrhunderts durchgebildet, macht dieser gehorsame Sohn der Kirche, der ergebene spanische Untertan, die heidnische Götterwelt zu seinem in mancher Hinsicht bevorzugten Studiengebiet. Er schöpft mit vollen Zügen aus ihrem Born und wendet ihre Vorstellungen sogar auf geweihte Motive an. Obwohl er Stoffe behandelt, die andere vor ihm dargestellt haben, versetzt er diese in eine neue Welt, gestaltet sie kraft seiner verblüffenden Auffassung von den Bedingungen des Malerischen völlig um. In diesem Punkt ist, die Verschiedenheit der Umgebung, des Temperaments, der Erziehung in Rechnung gebracht, Rembrandt der einzige Maler, der sich mit ihm messen kann.

[1]) Die Skizzen dazu gehören der Pinakothek in München.

Die ganze Antwerpener Schule geht fortan in Rubens auf, unter seinem Befehl sammeln sich technisch geübte Künstler, hauptsächlich um die Entwürfe auszuführen, die sein eigener Pinsel häufig kaum berührt. Daher die ungeheure Zahl von Bildern zweiten Rangs neben einer allerdings kaum minder großen Zahl von Meisterwerken. Maler aller Art stellen ihre Fertigkeiten in seinen Dienst,



Fig. 220 Wildschweinjagd von Rubens (Nach Photographie Bruckmann)

Landschafter wie *Jan Wildens* und *Lukas van Uden,* Tiermaler wie *Frans Snyders* und *Paul de Vos.* Ohne diese Heerschar von Hilfskräften hätte es ihm ja auch niemals gelingen können, den immer zunehmenden Andrang von Aufträgen zu erledigen. Schon 1611 spricht er in einem Brief davon, daß mehr als hundert junge Maler nach Aufnahme in seine Werkstatt streben.

Da die Rubensschen Bilder in der Regel weder mit Namenszug noch Jahres-

zahl [1]) versehen sind, ermöglichen nur schriftliche Quellen und die Daten der zahlreichen Kupferstiche, die nach seinen Werken unter seiner persönlichen Leitung von *Lukas Vorsterman, Paul Pontius,* seinem Schüler, den Brüdern *Boëtius* und *Childeric (Schelte), von Bolswert, Marinus* und andern minder namhaften Stechern hergestellt wurden, ihre chronologische Einteilung. Auch der Kupferstich machte unter seinem Einfluß eine Wandlung durch, die kaum weniger bedeutend ist als die der Malerei. [2])

Man schätzt die Zahl der dem Rubens zugeschriebenen Bilder auf etwa sechzehnhundert. Diese Zahl ist selbstverständlich eine Übertreibung, aber selbst wenn man sich mit der Hälfte begnügt, ist sie noch ungeheuerlich und nur durch die merkwürdige Arbeitsteilung zu erklären, die der Meister einführte. Er selbst entwirft in einem seiner Briefe [3]) das Programm dieser Arbeitsteilung: Er wird all seine Bilder selbst komponieren, die nötigen Studien, Vorarbeiten, Skizzen persönlich machen. Schüler, richtiger gesagt Mitarbeiter, die unter seinem Befehl stehen, werden die Komposition dann in dem dafür bestimmten Maßstab auf die Leinwand übertragen. Sie werden sie untermalen und auch ausführen, falls die Bestellung nicht ausdrücklich persönliche Ausführung, von der Hand des Meisters, ausbedingt. Ohne diese Bedingung ist der Preis geringer, er steigert sich, wenn Rubens selbst die letzte Hand daran legt, und wenn der Meister das ganze Bild selbst ausführt, was natürlich ebenfalls geschieht, so steigt der Preis auch entsprechend.

Wenn Rubens, wie es in der Natur der Sache liegt, verschiedene Behandlungsweisen anwendete, so hatte er auch aufeinander folgende Manieren. Die heutige Kritik ist dahin gelangt, sie mit ziemlicher Genauigkeit zu bestimmen. Etwa von 1620 an tritt in Rubens' Malweise eine ausgesprochene Veränderung hervor. In diese Periode gehören mehrere der hervorragendsten Leistungen des großen Koloristen. Man zählt darunter namentlich die Kommunion des heiligen Franziskus, heute im Museum von Antwerpen (Fig. 221), eines der vollendetsten und ergreifendsten Werke, die uns der gefeierte Künstler hinterlassen hat. Ohne allen Zweifel ist die Komposition beeinflußt durch Domenichinos Kommunion des heiligen Hieronymus im Vatikan (Fig. 150), doch wie in der Kreuzabnahme und sonst überall macht Rubens seine Persönlichkeit so augenscheinlich geltend, als ob er nur hätte zeigen wollen, was die Meister, denen er den ursprünglichen Gedanken und die Anordnung entlehnt, hätten erreichen können und sollen. Derselben Periode gehören an der berühmte Christus zwischen den Schächern, der „Lanzenstich" des Museums in Antwerpen und die großartigen Gemälde des Wiener Museums: Die Wunder des heiligen Ignatius von Loyola und des heiligen Franz Xaverius, ursprünglich zu den 39 für die Jesuitenkirche in Antwerpen gemalten Bildern gehörig. Aus dieser Zeit stammt auch die wunderbare Reihe von Kompositionen, worin die Geschichte des Decius Mus erzählt wird, heute teils in der Liechtensteingalerie in Wien, teils in der Pinakothek in München, deren Ausführung allerdings nach literarischen Quellen von van Dyck herrühren soll. [4])

---

[1]) Das Museum in Kassel besitzt ein Gemälde: Jupiter und Callisto, das gezeichnet ist und die Jahreszahl 1613 trägt, sowie eine Flucht nach Ägypten von 1614. Der tote Christus im Museum in Wien trägt dieselbe Jahreszahl. Später hat er nach *Rooses* (Rubens Leven en Werken) nur noch zwei Bilder gezeichnet.

[2]) *H. Hymans,* Histoire de la Gravure dans l'École de Rubens. Brüssel 1879.

[3]) *W. N. Sainsbury,* Original unpublished Papers illustrative of the Life of Sir P. P. Rubens. London 1859.

[4]) *F. J. van den Branden,* Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Antw. 1883. P. 702. — *W. Bode,* Anton van Dyck in der Liechtensteingalerie. (Graphische Künste, Wien, Bd. XII, 1889.)



Fig. 221 Die letzte Kommunion des hl. Franziskus von Rubens (Museum zu Antwerpen)

Der junge, schon glänzend hervortretende Künstler war in der Tat um diese Zeit in Rubens' Werkstatt tätig als sein würdigster und hervorragendster Mitarbeiter.

In der Kunstgeschichte steht Rubens als der vollausgereifte Meister, der mit grossen Lichtmassen wirkt und dessen zarte Linie sich auflöst im Glanz eines Kolorits, das seine Lichtwellen bis in die fernsten Punkte der Komposition ausbreitet. Nichts Duftigeres z. B. als seine Himmelfahrt Mariä in der Hauptkirche in Antwerpen, in der Liechtensteingalerie, in den Galerien von Düsseldorf und Brüssel. Im Louvre sieht man von ihm eine kleine Jungfrau, von einer Glorie von Engeln umgeben, die im Punkt des Lichteffekts ein wahres Meisterwerk ist. Das Gleiche gilt von: Kastor und Pollux rauben die Töchter des Leukippos in der Pinakothek in München, einer, was Farbe, was Bewegung betrifft, wunderbaren Leistung des Meisters. Das 17. Jahrhundert grüßte seit 1620 etwa in Rubens den größten Maler Europas, und ganz Europa war auch der Schauplatz seines Auftretens. Wenn er Italien nicht wieder betreten sollte, so bereiste er dafür abwechselnd Frankreich, Holland, Spanien und England, seinen Ruhm als Künstler in den Dienst politischer Aufgaben stellend, womit ihn die seit 1621 verwitwete Infantin Isabella und der König Philipp IV. betrauten. 1628 hielt er sich, vom König berufen, lange in Spanien auf und verließ das Land mit dem Auftrag, mit Karl I. Unterhandlungen anzuknüpfen, die den Friedensschluß zwischen England und Spanien herbeiführen sollten. Von seinem Fürsten mit dem Titel eines Sekretärs des Geheimen Rats geehrt, wurde Rubens auch vom König von England mit ausgezeichneten Ehren bedacht. Als er nach monatelangem Aufenthalt das britische Gebiet verließ, wurde er zum Ritter geschlagen, der König verehrte ihm den ziselierten Degen, womit die Zeremonie verrichtet worden war, und fügte seinem Wappen einen der englischen Heraldik entnommenen Leoparden bei.

Diese langen Reisen des Künstlers waren für die Kunst nicht verloren. In Madrid wie in London ließ er bedeutende Werke zurück und fuhr in der Heimat fort, für die Fürsten beider Länder zu arbeiten. Das Pradomuseum enthält nicht weniger als 66 Werke seines Pinsels, worunter verschiedene seiner bedeutendsten Bilder, die auch neben Tizian und Velazquez nicht an Wirkung einbüßen. Darunter besonders der Liebesgarten, worin die entzückenden Töchter der Familie Fourment in Antwerpen versammelt sind, unter denen Rubens, der seine erste Gattin, Isabella Brandt, 1621 verloren hatte, sich die zweite Frau, Helene, auswählte. Deren Schwester Susanne ist das Modell des berühmten Strohhuts in der Nationalgalerie in London. In Madrid leuchtet ferner in hellstem Glanz das Bildnis der Maria von Medici in Witwentracht, eins der Meisterwerke in einer Sammlung, die so reich ist am Besten aus allen Schulen.

Am spanischen Hof kam Rubens auch in persönliche Berührung mit Velazquez; die beiden Künstler benützten eine gemeinsame Werkstatt, und die Kritik schreibt dem Antwerpener Meister einen gewissen Anteil an der Entwicklung seines jüngeren Kollegen zu. Madrid ist auch namentlich reich an Arbeiten aus den letzten Lebensjahren des Rubens. Denn der König von Spanien wurde nicht müde, ihm Aufträge zu geben für die Ausschmückung seiner Schlösser, wofür größtenteils mythologische Stoffe gewählt wurden. Unter diesen ragt das Urteil des Paris hervor, wo Aphrodite in Gestalt von Rubens' junger Frau dargestellt ist, die allgemein für eine der schönsten Frauen ihres Landes galt.

Im Dezember 1630 hatte Rubens seine zweite Ehe mit der kaum sechzehnjährigen Helene Fourment geschlossen. Ihr strahlendes Bild erscheint von nun an in den bewundernswertesten Schöpfungen des Gatten. Zahlreiche Bildnisse hat er

gemalt, wo er sie teils allein darstellt, wie auf den Porträts in München (Fig. 222), in Petersburg, im Haag, im Privatbesitz des Freiherrn Alfred von Rothschild in Paris, in Dresden und in Wien das berühmte Bild im Pelz, teils in Gesellschaft ihres Mannes, wie in einem zweiten herrlichen Bild der Rothschildschen Sammlung, oder endlich mit ihren Kindern, wie abermals in München und im Louvre. Unzähligemal hat sie außerdem dem Gatten als Modell gedient, dessen Frauenideal sie durch ihre lichten, frischen Töne, ihre üppigen Formen und ihr holdseliges Lächeln vollständig verwirklicht zu haben scheint. Man kann wohl sagen, daß sie die letzten Jahre seines Lebens verklärt.



Fig. 222 Bildnis der Helene Fourment von Rubens in der Pinakothek zu München (Nach Photographie Bruckmann)

Belgien selbst hat vom berühmtesten seiner Maler eine Anzahl beachtenswerter Gemälde bewahrt, größtenteils Darstellungen religiöser Stoffe, die zum Schmuck der Kirchen dienten oder noch dienen. Die Museen von Antwerpen und Brüssel verdanken hauptsächlich ihm ihre Bedeutung, will man aber Rubens in seiner Vielseitigkeit studieren, so hat es im Louvre in Paris, in Madrid, in der Ermitage in St. Petersburg, in der Münchener Pinakothek, im K. K. Museum und der Galerie Liechtenstein in Wien, in Dresden, Berlin, Kassel, in London in der Nationalgalerie und den königlichen Sammlungen und endlich im Palazzo Pitti in Florenz zu geschehen. München bietet uns die Löwenjagd und die Amazonenschlacht, Florenz die Apotheose Heinrichs IV. und die Schrecken des Krieges, ein unvergleichliches Bild, dem nichts an die Seite zu stellen ist als das Glück des Friedens der Nationalgalerie in London. In Wien finden wir im Liechtensteinschen Palast das Doppelbildnis der beiden Söhne des Künstlers, wovon die Galerie in Dresden eine Wiederholung besitzt, im Louvre die Skythenkönigin Tomyris, die Anbetung der Könige, gewiß die bedeutendste Behandlung dieses Stoffes von Rubens, und vor allem die große Kirmes, ein wunderbares Werk, und gleichsam der Ausgangspunkt für alle Kirmessen des Teniers. Rubens, der sein eigenes Bild häufig festgehalten hatte, von jenem ersten Selbstporträt in Florenz (Pitti) an, das unter der Bezeichnung

der vier Philosophen bekannt ist und worauf der Maler sich selbst, seinen Bruder Philipp mit Lipsius und ihrem Antwerpener Freund Woverius darstellte, bis zu jenem großartigen Bild der kaiserlichen Sammlung in Wien, wo sein Antlitz schon die Spur beginnenden Verfalls zeigt, starb am 30. Mai 1640, kaum 63 Jahre alt. Über seiner Gruft in der St. Jakobskirche prangt eines seiner bedeutendsten Gemälde, eine Glorifikation der heiligen Jungfrau, worin, wie man erzählte, die Bildnisse all seiner Angehörigen angebracht sind, sein eigenes in der Gestalt des heiligen Georg.

Der berühmte englische Kritiker W. Buchanan faßt in seinen „Memoirs of Painting" (London 1824) seine Beurteilung des Rubens in folgendem zusammen: „Denken wir nur an seine große allumfassende Fähigkeit, jegliches, was der Geist erschuf, mit der nämlichen glücklichen Leichtigkeit, sei es in großen historischen Bildern, sei es in Landschaften, sei es in Allegorie oder Bildnis ins Gebiet der Malerei zu übertragen oder an seine Darstellung von wilden oder gezähmten Tieren in Ruhe oder Bewegung, alles trägt in gleichem Maße den Stempel der Wahrheit, der Natürlichkeit. Die Gesamtheit seiner Kunst spiegelt einen erleuchteten, verstehenden, von keiner Schranke gehemmten Geist. Dem Glanz seines Kolorits kommt die Mannigfaltigkeit seines Talents gleich, die Leichtigkeit und Klarheit, womit er seinen Gegenstand erfaßt. Der prachtvolle Akkord seiner Farben, die Gewissenhaftigkeit, womit er seine Bilder zur höchsten Vollendung brachte, lassen ihn hoch emporragen über alle Meister derselben Schule und mit den großen Venezianern in Wettbewerb treten."

Obwohl gleichzeitig mit Rubens andere vlämische Künstler, z. B. *Gerard Zegers* (1591—1651) und *Abraham Janssens* (1575—1632), namentlich auf dem Gebiet religiöser (man sehe Zegers Anbetung der Könige in Notre-Dame in Brügge) und allegorischer Darstellungen ansehnliche Werke geschaffen haben, bilden sich doch nur in unmittelbarer Nähe des Meisters und unter seiner Führung die Hauptvertreter der vlämischen Kunst im 17. Jahrhundert aus.[1]) Nicht nur durch ihn, sondern gewissermaßen für ihn bilden sie sich, daher ein rascher Niedergang der Schule, sobald der Meister verschwindet. Trotzdem ist, was selten vorkommt, unter seinen unmittelbaren Schülern einer, der sich im Technischen mehr als einmal zu seiner Höhe erhebt, ohne indes die wunderbare Vielseitigkeit der Veranlagung zu haben, die Rubens zu einer einzigartigen Erscheinung macht. Dieser Künstler von berechtigtem, weltumfassenden Ruhm war *Anton van Dyck.*[2])

Als Kind wohlhabender Eltern 1599 geboren, beginnt er fast schon als Knabe seine künstlerische Laufbahn. Sein erster Lehrer war *Heinrich van Balen,* ein einstiger Mitschüler des Rubens bei *Adam van Noort,* ein Feinmaler, der an einzelnen kleineren Bildern, die subtile Ausführung heischten, auch zum Mitarbeiter des einstigen Schülers wurde. Schon von 1618 an war der junge van Dyck

---

[1]) „Seine Vorgänger, auf deren Schultern er steht, treten doch so sehr an Bedeutung hinter ihm zurück, seine Zeitgenossen und seine Nachfolger sind ihm an Talent so untergeordnet, daß seine Gestalt überall sichtbar im Mittelpunkt der ganzen Entwicklung der vlämischen Malerei dasteht." *W. Bode,* Großherzogl. Gemäldegalerie zu Oldenburg. Wien 1888. S. 71.

[2]) *W. H. Carpenter,* Pictorial notices consisting of a memoir of Sir Anthony van Dyck. London 1844. — *Max Rooses,* Vyftig Meesterwerken van Antoon van Dyck. Antwerpen 1900. — *P. de Mont,* Ant. v. Dyck als Mensch und Künstler. Harlem (Heliogravüren). — *P. Rendell-Head,* Van Dyck. London 1881. — *H. Hymans,* Ant. van Dyck Encyclopædia Britannica. Bd. XXIV. — *Mario Menotti,* Van Dyck a Genova. (Archivio Storico dell' Arte, Roma 1887.) — *L. Cust,* Anthony van Dyck. An historical study of his life and works. London 1900. — *J. Guiffrey,* A. van Dyck, sa vie et son œuvre. Paris 1900. — Eine Übersicht bietet *H. Knackfuss,* A. van Dyck. Bielefeld und Leipzig 1896.

Meister der Lukasgilde, und man besitzt Bilder seiner Hand, in Dresden die Bildnisse eines Alten und einer alten Dame (Nr. 1022. 1023), ein mit 1619 bezeichnetes Männerporträt in Brüssel, alle ursprünglich dem Rubens zugeschrieben, die aus dieser Periode stammen. In überwiegendem Maß verdankt van Dyck die seinem Talent zuteil gewordene Formung dem Rubens, der auch auf seine Richtung wirkte. Er wurde frühzeitig dessen Hausgenosse, wirkte an seinen Bildern mit und stellte, sei es in Grisaille, sei es in Zeichnung, Reproduktionen dieser Bilder her, die den Stechern, namentlich Lukas Vorsterman [1]), als Vorlagen dienten und die sich heute im Louvre befinden. Der junge Künstler scheint sich von Anfang an mit Vorliebe der Bildnismalerei zugewendet zu haben. Mit welchem Grade des Könnens er einsetzte, läßt sich schon daraus ermessen, daß einzelne Bilder, die lange Zeit unter die besten Arbeiten des Rubens gezählt wurden, neuerdings infolge von Bodes Untersuchungen [2]) mit Fug und Recht wieder van Dyck zugeschrieben werden. Das gilt besonders von den schönen Porträts des Edelmanns, seinen Handschuh anziehend (Nr. 1023e) und der Dame mit ihrem Kind (Nr. 1023b) der Dresdener Galerie, der thronenden Jungfrau, von Heiligen umgeben, der Kasseler Galerie und von vielen andern. Als schon sehr gesuchter Künstler wurde van Dyck 1620 an den englischen Hof berufen und zum Hofmaler Jakobs I. ernannt, eine Stellung, welche schon andere vlämische Künstler vor ihm inne gehabt und die zur Zeit seiner Ankunft *Daniel Mytens* bekleidete. Obwohl es diesem Künstler nicht an einer gewissen Größe gebrach, stand seine Kälte und Steifheit in starkem Gegensatz zu van Dycks Weichheit und Fülle. Aus der Regierungszeit Jakobs I. stammen verschiedene Porträts van Dycks, die in englischen Schlössern zerstreut sind. Unter den religiösen Bildern aus der Jugendzeit des Künstlers können die Dornenkrönung im Berliner Museum, der Judaskuß im Prado in Madrid, die Kreuzigung des heiligen Petrus in Brüssel angeführt werden. Diese Schöpfungen zeichnen sich, wie auch die Apostelköpfe der Museen von Hannover und Dresden, durch ihre glühenden Töne und breite Behandlung aus, sogar durch Typen, die an Tizian und Paul Veronese denken lassen. Und doch sind sie entstanden, ehe ihr Urheber Italien kennen gelernt hatte, und dieser Zug erklärt sich einigermaßen aus der großen Anzahl venezianischer Malereien, die er von Anfang an in Rubens' Hause zu studieren Gelegenheit hatte. Bald machte er sich übrigens selbst nach Italien auf, landete in Genua, wo die Brüder *Lukas* und *Cornelis de Wael* aus Antwerpen sich niedergelassen hatten — man sehe ihre Bildnisse auf dem Kapitol in Rom —, und wo er sich lange Zeit aufhielt. Van Dyck wurde bald zum bevorzugten Maler des stolzen genuesischen Adels, sowohl sein Talent als seine vornehme, anmutige Persönlichkeit fanden Anklang. Die Pinakothek in München besitzt ein Selbstporträt von ihm (Fig. 223) aus dieser Zeit, das uns in die Lage setzt, den Reiz seiner Erscheinung wie den Wert seines Talentes zu würdigen. Wo er sich auch aufhielt, in Rom, in Genua, in Neapel, in Palermo, in Mantua und in Turin, schuf van Dyck Bildnisse, die nach einstimmigem Urteil der Kritik den Vergleich mit Tizian, der ihn nicht minder stark beeinflußte wie Rubens, wohl aushielten. Das Porträt des Kardinals Bentivoglio in der Galerie Pitti in Florenz ebenso wie die prächtigen Bildnisse aus den Familien Durazzo, Balbi etc., die lange in den Palästen der Marmorstadt bewahrt, seither in ausländische Galerien, namentlich in England, ins Museum von Berlin, Straßburg — wo man auch sein Selbstporträt findet (Nr. 86) — übergegangen sind, lehren uns die außerordentliche malerische Kraft und Gewandt-

---

[1]) Vgl. *H. Hymans,* L. Vorsterman, Catalogue raisonné de son œuvre. Brüssel 1893.

[2]) *W. Bode,* Anton van Dyck in der Liechtensteingalerie. Graphische Künste, Jahrgang XII. Wien 1889.

heit dieses damals noch jugendlichen Künstlers schätzen. Während seines Aufenthalts in Italien entstanden auch verschiedene Bilder religiösen Inhalts. ein Christus am Kreuz für die Kirche in Rapallo, unweit von Genua, eine Apotheose der heiligen Jungfrau für die Dreieinigkeitskirche in Palermo u. a. Wenn Tizian für van Dyck den Gegenstand unablässigen Studiums bildete, was sein dem Herzog von Devonshire [1]) gehöriges Skizzenbuch aus Italien zur Genüge bezeugt, so hat er sich doch wie alle Niederländer auch mit dem Studium des Caravaggio befaßt, dessen gewaltige Effekte nicht ohne Einfluß auf seine Malerei blieben. In Palermo hatte er Gelegenheit, ein Porträt der Sophonisbe Anguisciola zu malen, die damals sehr alt und fast blind war, von deren hervorragender Geistesklarheit und deren Kunstverständnis aber eine interessante Notiz in seinem Skizzenbuch Kunde gibt.



Fig. 223 Jugendliches Selbstbildnis von Anton van Dyck (Pinakothek zu München)

Van Dyck reiste über Frankreich in die Heimat zurück und hielt sich unterwegs in Paris auf, wo ein vorzügliches Bildnis von François Lallemand, als Kupferstichverleger unter dem Namen *Ciartres* bekannt, entstanden ist. [2]) Bei seiner Rückkehr nach Antwerpen, wahrscheinlich im Jahr 1628, genau läßt sich die Zeit nicht feststellen, fand er Rubens auf der Höhe seines Ruhms, und wenn er gleich einige Bestellungen kirchlicher Bilder erhielt, wie die Verzückung des heiligen Augustinus für die Kirche gleichen Namens in Antwerpen, den Christus am Kreuz für die Stiftskirche in Termonde, die Kreuzaufrichtung für Notre-Dame in Courtrai, so konnte er neben dem Meister, der die ganze vlämische Schule in sich zusammenfaßte, doch nur eine untergeordnete Stelle einnehmen. Van Dyck widmete sich daher vorwiegend dem Porträt, und zwar merkwürdiger-

[1]) *L. Cust,* Van Dyck's Sketchbook in Chatsworth. London 1902.

[2]) Heute im Privatbesitz in England.



Fig. 224 Gemahlin und Töchterchen des Bildhauers Colyn de Nole von Anton van Dyck
(Nach Photographie Bruckmann)

weise, ohne daß sich um diese Zeit darin irgendwelche Einflüsse des italienischen Aufenthalts bemerklich gemacht hätten. Die Bildnisse, die er damals schuf, und wovon sich jetzt einige der schönsten im Louvre, in der Münchener Pina-

kothek (Fig. 224), in den Galerien von Dresden und Kassel befinden, sind sowohl in Behandlung als im Kolorit, in Beleuchtung wie in Charakteristik ganz wesentlich vlämisch. Damit kann van Dyck den Künstlern aller Zeiten als Beispiel dienen. Wenn er die Meister, deren Studium er sich gewidmet hatte, immer gleich leiden-



Fig. 225 Karl I. von England Von Anton van Dyck

schaftlich bewundert, wenn Tizian für seine Entwicklung ebenso wichtig ist als Rubens, so läßt sich van Dyck in dem, was er selbst auf die Leinwand setzt, nur von der Natur leiten. Die Bilder, die auf vlämischem Boden entstehen, sind vlämisch, und bald werden wir ihn in England eine wesentliche Wandlung durch-

machen, für die englische Schule den vollendetsten Typus der Porträtkunst schaffen sehen, der dort durch Sir Joshua Reynolds, Gainsborough, Hoppner, Romney und Lawrence so glänzend weitergebildet werden sollte.

Während des langen Aufenthalts der Maria von Medici am Hof der Infantin Isabella wurde van Dyck durch die Königin-Mutter mit Ehren überhäuft. Der Einfluß der Witwe Heinrichs II. war nicht ohne Bedeutung für die abermalige Reise des gefeierten Bildnismalers nach London, wo ihm der König Karl I. einen höchst schmeichelhaften Empfang bereitete. Van Dyck hielt sich, ehe er



Fig. 223 Die Kinder Karls I. von England Von Anton van Dyck in der Galerie zu Turin (Nach Photographie Anderson)

nach England ging, in Holland auf, wo er die Bildnisse des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien und seiner Gemahlin, der anmutigen Amalie von Solms, malte und verschiedene Künstler aufsuchte, worunter Franz Hals, den er lebhaft gedrängt haben soll, ihn nach England zu begleiten. Der Aufenthalt van Dycks am Hof von St. James sollte von entscheidender Bedeutung sein. Van Dyck scheint früher schon wenigstens einige Monate lang im Dienst Karls I. gestanden zu haben, ohne daß es ihm damals gelungen wäre, die bisher vom König beschäftigten Künstler aus dem Sattel zu heben. Dieses Mal war seiner Ankunft gut vorgearbeitet worden. Auf Verlangen des Königs hatte er mehrere bedeu-



Fig. 227 Grablegung Christi von Anton van Dyck im Museum zu Antwerpen

tende Arbeiten eingeschickt, worunter höchst wahrscheinlich das wundervolle Porträt van der Gheests, das sich heute in der Nationalgalerie in London befindet, und das prächtige Bild: Rinaldo und Armida, das in Besitz des Herzogs von Newcastle übergegangen ist. Diese Proben konnten freilich genügen, ihm den Erfolg zu sichern, und von seiner Ankunft im Mai 1632 an war sein Glück unbedingt gemacht. Der König und der hohe Adel wandten ihm ihre Gunst zu, und er hat uns den Fürsten und viele Persönlichkeiten seines Hofs in geradezu verführerischer Weise geschildert. Den König, die Königin und ihre Familie, stolze Ritter, schöne Frauen und entzückende Kinder hat er gemalt und der Nachwelt die Gesellschaft vom Hofe Karl Stuarts mit der gleichen Beredsamkeit geschildert, womit er früher schon den genuesischen Adel verewigt hatte. Jedem sind ja aus dem Louvre, der Londoner Nationalgalerie, der Galerie in Dresden seine herrlichen Bildnisse Karls I., die wunderbar zarten Bildnisse der Königin Henriette und der königlichen Kinder wenigstens durch den Stich bekannt. Das Porträt Karls I. auf der Jagd, im Besitz des Louvre (Fig. 225), ist eins der populärsten Bilder der gesamten Kunst, und man darf hinzusetzen, eins der edelsten Bildnisse, die je von Malerhand geschaffen wurden. Van Dycks Laufbahn in England war ein ununterbrochener Triumph. Mit Aufträgen überhäuft, von einer Plejade von Schülern, richtiger Mitarbeitern, umgeben, überließ er diesen einen sehr beträchtlichen Teil der Arbeit, indem er selbst in den meisten Fällen dem Modell nur eine einzige Sitzung gewährte. Ein großer Teil seiner Bilder aus dieser Zeit trägt denn auch die Spuren dieser überstürzten Behandlung, viele andere dagegen offenbaren die seltene Feinheit des malerischen Gefühls, die ihrem Urheber eigen war. Man kann wohl sagen, daß van Dyck selbst in seiner englischen Manier ein hervorragender Porträtist bleibt. Seine im Schloß von Windsor vereinigten Bildnisse der königlichen Familie, und besonders das der königlichen Kinder in Turin (Fig. 226) sind vollendete Meisterwerke. Er



Fig. 228 Bildnis der Maria Ruthven Von Anton van Dyck
(Nach Photographie Bruckmann)

vereinigt Grazie, Vornehmheit, Zartheit des Vortrags, Reiz des Kolorits, Korrektheit der Zeichnung und die großartige Freiheit, die nur dem Genie eigen ist. Als Gainsborough zu sterben kam, sprach er mit Reynolds von einem Wiedersehen in den Gefilden der Seligen und von der Glückseligkeit, die es für beide bedeuten würde, van Dyck dort zu treffen!

Kurze Reisen in die Heimat gestatteten dem jungen Künstler, auch dort Aufträge auf Bildnisse und einige Kirchenbilder einzuheimsen. Darunter sind die Kreuzigung in der Kathedrale von Mecheln, ein Christus im Grabe, wovon das Berliner Museum die minder schöne, Antwerpen aber eine Fassung besitzt, die vielleicht als van Dycks vollendetste Schöpfung auf dem Gebiet religiöser Malerei zu bezeichnen ist (Fig. 227). Die zahlreichen Madonnen mit dem Jesuskind, die er gemalt hat, sind unmittelbar vom Geist des Tizian durchdrungen, einige davon, wie die im Museum von Parma, im Buckinghampalast u. a., erlesene Stücke. Unter seinen damaligen Bildnissen ist dem der Gräfin Oxford in Madrid eine erste Stelle einzuräumen.

Die letzten Lebensjahre des Meisters gehören England an. Kaum zwei Jahre vor seinem Tod hatte er sich dort mit einem hochgeborenen, schönen Mädchen, Maria Ruthven, Gräfin von Gowrie, verheiratet. Ein herrliches Bild in der Münchener Pinakothek stellt sie, in weißen Atlas gekleidet, Cello spielend, dar (Fig. 228). Rubens' Tod schien dem gefeierten Schüler in der Heimat eine glänzende Zukunft zu eröffnen. Man drängte ihn zur Rückkehr, und aus einem Brief Ferdinands von Österreich an Philipp IV. aus Brüssel vom 10. November 1640 geht hervor, daß van Dyck auch den Plan hatte, heimzukehren und sich in Antwerpen niederzulassen, um die Aufträge, die der König Rubens erteilt hatte, auszuführen, allein der Tod hinderte ihn daran. Am 9. Dezember 1641 starb er in London, ein Töchterchen hinterlassend, das sich später der Malerei gewidmet zu haben scheint. [1])

Van Dyck hat einzelne Bilder geschaffen, Porträts, worunter sein eigenes, die zu den vollendetsten und bewundertsten Werken dieser Gattung gehören. Er ließ auch nach seinen Zeichnungen und herrlichen Studien eine Serie von Bildnissen hervorragender Persönlichkeiten des 17. Jahrhunderts stechen, worin die Porträts der bedeutendsten Maler unter seinen Zeitgenossen in Flandern und Holland enthalten sind. Diese Sammlung ist unter dem Namen Ikonographie van Dycks bekannt, und es existieren davon 17 Ausgaben. Außerdem haben wir von der Hand des Meisters eine Reihenfolge von 17 Radierungen (Fig. 229), größtenteils meisterhaft behandelte Bildnisse, das schönste darunter ein Selbstporträt. Was diesen Bildnissen ihren Wert verleiht, ist weniger die Geschicklichkeit der Behandlung als die Vornehmheit der Auffassung. Abdrücke von der noch nicht überarbeiteten Platte sind ungemein selten geworden.

Wenn van Dyck dem Rubens an Geist und Bildung auch nicht ebenbürtig ist, so hat er trotzdem zum Glanz und Ruhm der vlämischen Schule mächtig beigetragen. So viele Nachahmer er als Bildnismaler in der Heimat fand, so war sein Einfluß auf die Kunst im allgemeinen im Ausland, besonders in England noch größer als dort. Man darf die glänzende Schule englischer Porträtmalerei getrost auf ihn zurückführen, die Kunstgeschichte aber kennt nur eine Schule des Rubens, keine des van Dyck, denn in Wahrheit trat, wer dem Schüler nacheiferte, eben in die Fußstapfen des Meisters.

Den Glanz dauernd zu erhalten, womit die vlämische Malerei ein Vierteljahrhundert lang ganz Europa überstrahlt hatte, reichten Kraft und Selbständigkeit der Rubensschüler nicht aus. *Theodor van Thulden* (1606—67),

---

[1]) *Van den Branden,* Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool p. 744.

Abraham van Diepenbeeck[1]) (1596—1675) u. a. füllten ihren Platz in der Antwerpener Schule mit Ehren aus, aber kein nennenswertes Bild knüpft sich an ihre Namen. Nach Holland übertrug *Pieter Soutman* (1580—1657), wie man sich aus seinen Malereien im Huis ten Bosch beim Haag überzeugen kann, einige Grundsätze des Meisters. Aber wenn die vlämische Schule lange Zeit hindurch noch das Wesen des Rubens widerspiegelte, so geschah es großenteils kraft des Ansehens eines seiner einstigen Mitarbeiter, dessen Begabung dem großartigen Gebäude, das sein Genie errichtet hatte, einige neue Bausteine hinzufügte, des *Jacob Jordaens;* in ihm steckt eine ziemlich selbständige Persönlichkeit, obwohl er im wesentlichen von Rubens ausgeht.



Fig. 229 Bildnis des Jan de Waels
Radierung von Anton van Dyck

Jordaens[2]) war 1593 in Antwerpen geboren und empfing, im Unterschied von Rubens und van Dyck seine gesamte Ausbildung in der Heimat. Auch er war Schüler Adam van Noorts, an der üblichen Reise nach Italien hinderte ihn aber seine Verheiratung mit der Tochter seines Lehrers. Rubens' Einfluß trug augenscheinlich sehr viel zu seiner Entwicklung bei, aber der Same fiel hier auch auf fruchtbaren Boden, denn Jordaens war von Natur reich begabt. Seine Beziehungen zu Rubens waren anderer Art als die des van Dyck; er war ja auch älter als dieser und ging dem großen Meister nur gelegentlich zur Hand, während er auf dem Gebiete religiöser und profaner Malerei selbständig bedeutendere Werke schuf als irgendeiner von den Zeitgenossen Rubens'. Jordaens und van Dyck unterscheiden sich fast bis zur Gegensätzlichkeit, denn Grazie und Vornehmheit fehlen bei Jordaens, während seine gesunde, ehrliche Malweise den sicheren Praktiker zeigt. Abwechselnd große Bilder religiösen oder allegorischen Inhalts, Bacchanalien und Bildnisse malend, fand er sein Sondergebiet in Szenen des häuslichen Lebens und lebensgroßen Figuren, worin er unerreicht geblieben ist.

---

[1]) *Ch. E. v. Verreyt,* Jan Roelofszoon en Abraham van Diepenbeeck.

[2]) *M. Rooses,* Jacques Jordaens et ses œuvres. Antwerpen 1885. — *Van den Branden,* Jacques Jordaens. (L'Art XXXI et XXXII. Paris 1882—83.) — *H. Hymans,* Jordaens. (Biographie nationale de Belgique X.)

Was Effekt und Bewegung betrifft, machen seine großen Bilder denen des Rubens ihren Ruhm streitig. Wie van Dyck ist er ein glänzender Kolorist und bringt in seinen Anfängen den Einfluß des Studiums zahlreicher Bilder von Tizian, Paolo Veronese und Tintoretto, die Rubens in seinem Haus in Antwerpen angesammelt hatte, deutlich zur Anschauung. Auf sie ist unzweifelhaft das leuchtende Rot, das tiefe, energische Blau und das Safrangelb, das Jordaens bevorzugt, zurückzuführen, und auch seine ockergelben Fleischtöne haben keinen andern Ursprung. Eigentlich vlämisch empfunden sind seine biblischen und namentlich seine profanen Kompositionen nicht. Die Anhäufung von Stoffen und allerhand Beiwerk bildet einen starken Gegensatz zu der Nüchternheit und maßvollen Zurückhal-



Fig. 230 Der Künstler mit seiner Familie von Jacob Jordaens

tung der Antwerpener Maler vor Rubens. Jordaens ist vielleicht das größte dekorative Talent der Antwerpener Schule. Er stand überdies in ununterbrochenem Verkehr mit den Teppichwirkern von Flandern und Brabant und mag dadurch angeregt worden sein, die Wirkung breiter Farbmassen zu suchen. Die kaiserlichen Sammlungen in Wien besitzen von seiner Hand großräumige und großartige Reiterszenen, worin seine breite, leichtflüssige Art, ein umfangreiches Gesamtbild zusammenzufassen, glänzend hervortritt. Die Galerien von Dresden und Kassel, das Pradomuseum in Madrid, der Louvre in Paris besitzen außerhalb Belgiens die meisten Werke dieses Künstlers, den die Nachbarschaft eines Rubens und van Dyck mehr verdunkelt hat als gerechtfertigt ist. Denn Jordaens ist in Wirklichkeit ein Maler von hoher Bedeutung, und man muß Bilder wie

Der Neger mit dem Schimmel (Kassel Nr. 273), das Bacchanal der Wallaceschen Sammlung in London, die herrlichen Familienszenen, z. B. Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen in Antwerpen und in



Fig. 231 Christus unter den Schriftgelehrten von Jacob Jordaens

Berlin oder auch das Bohnenfest in Paris, in Dresden, in München, in Brüssel etc., als typische und bewundernswerte Schöpfungen anerkennen. In diesen Darstellungen trifft Jordaens mit Frans Hals und Jan Steen zusammen;

möglich, daß er Einfluß auf sie geübt hat, denn es sind wirklich gemeinsame Züge bei diesen sonst so verschieden gearteten Künstlern vorhanden.

Jordaens' Familienszenen führen uns in sein eigenes Heimwesen. In Kassel (Fig. 230) sehen wir ihn als noch ganz jungen Mann musizierend bei den Schwestern sitzen. Später erweitert sich der Kreis, eine schöne junge Frau, die Gattin des Malers,



Fig. 232 Familienbild von Cornelis de Vos

leitet das Fest, sie ist von ihren blühenden Kindern umgeben, der alte van Noort, dessen Frau, bis 1655 auch Jordaens' Mutter, er selbst, seine Schwestern sind beteiligt. Nichts Strahlenderes als diese ehrbaren, fröhlichen Gelage, die den Geist der Eintracht, des Frohsinns atmen, und die uns den Wohlstand eines Haushalts kundgeben, worin die Frau herrscht kraft ihrer

Schönheit und Güte und jenes Sinns für Ordnung, der am Feiertag auch etwas kostspieligere Lebensführung gestattet, weil sie mit haushälterischem Takt Mittel und Wege finden wird, den Aufwand am andern Tag durch erhöhte Sparsamkeit auszugleichen.

Jordaens war auch ein Porträtmaler von großer Bedeutung. Das Museum in Madrid besitzt von ihm ein vorzügliches Familienbild (Nr. 1410), den Maler, seine Frau und sein Töchterchen in einem Garten unweit eines Springbrunnens darstellend, ein Werk, das den Meister den hervorragendsten Künstlern seiner Zeit beigesellt. Ein Gruppenbild im Besitz des Herzogs von Devonshire ist nicht minder vortrefflich.



Fig. 233 Abraham Graphaeus, der Senior der Lukasgilde, von Cornelis de Vos im Museum zu Antwerpen

Jordaens war es, dem bei Rubens' Tod die Aufgabe zufiel, des großen Koloristen unvollendet gebliebene Bilder auszuführen. Das beinahe gleichzeitige Ableben des Meisters und van Dycks räumte ihm die Stellung des ersten Künstlers seiner Heimat ein. Sein Ruhm war über ganz Europa verbreitet, und er erhält selbst noch zu Lebzeiten van Dycks Aufträge von Karl Gustav von Schweden, vom englischen Hof, von dem Prinzen von Oranien, der Witwe Friedrich Heinrichs von Nassau. Im Huis ten Bosch beim Haag sieht man von ihm ein großes allegorisches Gemälde, den Triumph Friedrich Heinrichs, und eine seiner letzten Arbeiten, Christus unter den Schriftgelehrten, datiert von 1663, befindet sich im Museum von Mainz (Fig. 231) und ist ein Bild von außerordentlicher Kraft, besonders bemerkenswert, wenn man bedenkt, daß der Künstler damals 70 Jahre alt war. Jordaens lebte noch viele Jahre darnach, wurde aber schließlich kindisch. Ein von ihm selbst gemaltes Bild im Museum in Budapest (Nr. 722) zeigt ihn in hohem Alter.

Gaspard de Crayer, geb. 1584 in Antwerpen, gest. 1669 in Gent, und *Cornelis Schut,* ebenfalls in Antwerpen geboren und 1655 gestorben, sind Maler von

unbestreitbarem Verdienst, die sich besonders der religiösen Malerei widmeten, die sie im Sinn der durch Rubens geschaffenen Formel auffaßten. Sie bevölkerten die Kirchen flandrischer Dörfer und Städte mit ihren zahlreichen Kompositionen und machten auf diese Weise zu einer nationalen Kunst, was ursprünglich Ausdruck einer Persönlichkeit gewesen war. Derselbe Vorgang wiederholte sich in der Bildnismalerei durch Nachahmung van Dycks, obwohl hier das tiefe Gefühl für Wirklichkeit und die technische Geschicklichkeit der vlämischen Maler mitunter auch Leistungen von eigentümlicher Macht schufen.

Cornelis de Vos, geb. 1585 in Hulst, in Antwerpen bei einem wenig bekannten Maler, David Remeeus, ausgebildet, wetteiferte im Porträt selbst mit einem van Dyck. In seinem Familienbild in Brüssel (Fig. 232) und dem Porträt des Abraham Graphaeus im Museum von Antwerpen (Fig. 233) verbinden sich Leuchtkraft der Farbe, Sicherheit der Zeichnung, Leichtigkeit in der Bewegung mit Vornehmheit der Form. Ebenso zeigt sich *Simon de Vos* (1603—76), ein Schüler des Cornelis, in seinem Selbstporträt im Museum von Antwerpen. Unter den weniger von van Dyck beeinflußten Bildnismalern sind *Gerard Douffet* von Lüttich (1599 bis 1660), den man besonders in der Münchener Pinakothek kennen lernt, und *Justus Suttermans* (1597—1681), der hauptsächlich in Italien, in Florenz, als Künstler tätig war. Van Dyck hat uns in Radierung ein prachtvolles Porträt seines glänzenden Kollegen Suttermans hinterlassen, dessen diesseits der Alpen seltene Werke italienische Grandezza mit dem naturalistischen Gefühl der Vlamen verschmelzen. Suttermans ist unbedingt einer der besten Porträtmaler des 17. Jahrhunderts.

Die Nachwirkung des Rubens war keineswegs auf die Darstellung religiöser und historischer Stoffe beschränkt, auch beinahe alle andern Gattungen der Kunst unterlagen seinem Gesetz, man könnte sagen, empfingen durch ihn neues Leben. [1]) Wenn er bestimmend war für die dekorative Malerei in Flandern, so wandelte er auch die Landschaftsmalerei um und schuf namentlich eine neue Gattung von großer Bedeutung in den Darstellungen der Jagden auf wilde Tiere. Seine Löwen-, Wolfs-, Nilpferd- und sogar Krokodiljagden wurden das Thema, dem sich Künstler wie *Franz Snyders* (1579—1657), van Dycks Mitschüler bei Heinrich van Balen, *Paul de Vos,* dessen Schwager und *Jan Fyt* (1609—61) ausschließlich widmeten (Fig. 234).

Die Darstellung der Natur durch den Pinsel der vlämischen Maler im 17. Jahrhundert ist von gewissen stilisierenden Tendenzen durchdrungen, worin sich das Verlangen verrät, nicht das Volk, die großen Massen, an die sich die religiöse Kunst gewendet hatte, sondern eine Auslese der Menschheit, was man heute „die Gesellschaft" nennen würde, für die Kunst zu gewinnen. *Jan Brueghel* [2]) z. B. (1568—1625), der *Sammet-Brueghel* genannt, — ein Beiname, der sich ebensowohl auf die sammetige Weichheit seines Pinsels als auf die ihm nacherzählte Gewohnheit, stets Sammet zu tragen, beziehen kann — ein Sohn des großen Peter Brueghel, des „Bauern-Brueghel", bringt es nicht fertig, sich in der Malerei kleinsten Maßstabs von gewissen heldenhaften Posen und Anläufen zu befreien, die ihm allerdings vielleicht ebenso sehr als sein wirkliches Genie die Bewunderung eintrugen, die selbst Rubens diesem tüftelnden Künstler weihte.

Jan Brueghel war der Schüler seiner Großmutter, der berühmten Miniaturenmalerin *Marie Bessemers,* und lernte von ihr entzückende kleine Landschaften malen, die man in der ambrosianischen Sammlung in Mailand sieht, und worin

[1]) *G. Glück,* Aus Rubens' Zeit und Schule, Bemerkungen zu einigen Gemälden der Kaiserlichen Galerie in Wien. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXIV, 1903.)

[2]) *G. Crivelli,* Breughel pittore fiammingo. Mailand 1878.

Phantasie und Wirklichkeit anmutig verschmolzen sind. Seine Bilder gehören zum Reizendsten, was die Zeit geschaffen hat. Gleichviel, ob er religiöse oder allegorische Stoffe, Genreszenen, Landschaften, Blumen oder Tiere darstellt: alles, was er macht, ist vortrefflich. Mit Rubens zusammen schuf er das irdische Paradies (Museum im Haag), ein wahres Juwel der Malerei, worin Rubens, der die Gestalten von Adam und Eva hineinsetzte, wetteifert mit der Landschaft, worin Brueghel ihnen die verschiedensten Tiere, die seltensten Blumen zur Umrahmung gab. Das Museo del Prado in Madrid besitzt mehr als fünfzig Bilder, großenteils Arbeiten ersten Ranges, von seiner Hand, die aus der einstigen Sammlung des Erzherzogs Albrecht und der Isabella stammen, deren Hofmaler er war. In der auch anderwärts wiederholten Reihenfolge der fünf Sinne hat er alle Gegenstände zusammengetragen, die irgendwelche Beziehung zu jeglichem Sinn haben können, und hat sie nicht nur malerisch vortrefflich,



Fig. 234 Eberjagd von Franz Snyders in der Dresdener Galerie (Nach Photographie Bruckmann)

sondern auch mit feinstem Geschmack angeordnet. Jan Brueghel ist in jeder Hinsicht ein Künstler, der zum Ruhm der vlämischen Schule bedeutend beiträgt, und ist überdies der unmittelbare Vorläufer des Teniers. Nur wenige Museen, wie das in Madrid und die Dresdener Galerie, bieten die Möglichkeit, ihn in seiner Vielseitigkeit zu würdigen.

Im Unterschied zu Holland, wo eine Heerschar von Malern uns tief ins Leben des Volkes einführt, sind in Flandern die Sittenschilderer dünn gesäet, und auch diese haben mehr bäuerisches als bürgerliches Leben dargestellt. Deshalb spielt die Landschaft in ihren Bildern eine bedeutende Rolle, und wie Jan Brueghel die brabantische Landschaft mit außerordentlicher Zartheit und tiefem Wirklichkeitsgefühl dargestellt hatte, so sind auch seine Nachfolger Adriaen Brouwer und David Teniers ausgezeichnete Landschaftsmaler.

Adriaen Brouwer[1]), den man den „Michelangelo der Kneipen" nennen könnte, wurde um 1606 in Oudenaerde in Flandern geboren und starb 1638 in Antwerpen. Trotz dieser kurzen Lebenszeit hat der Künstler Werke geschaffen, die von den Kennern mit Recht unter die erlesensten ihrer Gattung gezählt werden. Rubens allein besass nicht weniger als siebzehn Bilder von seiner Hand, van Dyck hat uns ein vornehmes Bildnis von ihm gemalt. Doch wenn Brouwer das Kneipleben meisterlich darstellte, so war er auch ein ziemlich regelmäßiger Gast in den Schenken, und obwohl seine Kunst viel Gönner fand, scheint seine Börse dabei nicht viel gewonnen zu haben. Ob er wegen Schulden oder wegen politischer Umtriebe ins Gefängnis kam, ist nicht bekannt, aber er saß eine Zeitlang in der Zitadelle in Antwerpen. Die Stellung, die wir ihm unter den Vertretern vlämischer Kunst einräumen, wird zuweilen von der holländischen als Eigentum zurückgefordert. Es scheint in der Tat, daß Frans Hals teil an seiner Ausbildung hatte, denn man hat Brouwers Namen in einem Mitgliederverzeichnis einer „rhetorischen" Gesellschaft in Haarlem aus dem Jahr 1626 aufgefunden. Von 1631 an ist er jedenfalls in Antwerpen, und dort kommt er 1633 ins Loch. Diese Gefangenschaft war nicht ohne Folgen für die Kunst, denn Brouwer gewinnt im Kerker in *Joost van Craesbeeck,* dem Bäcker der Festung, der Malerei einen hervorragend begabten Jünger. — Brouwer ist nicht bloß einer der besten Koloristen der vlämischen Schule, sondern seine Trinker und Raucher sind auch in der Form meisterhaft gegeben. Er bildet in gewisser Hinsicht den Übergang zwischen Teniers und Ostade. Bode, der die Schönheit der Landschaftsdarstellung bei Brouwer[2]) sehr hervorhebt, hat dann auch seine Einwirkung auf den erstern, dessen Jugendarbeiten mehrfach die Spuren seines Einflusses tragen, überzeugend nachgewiesen. Die Münchener Pinakothek ist der Ort, Brouwer zu studieren, denn sie besitzt achtzehn Bilder aus seiner besten Zeit (Fig. 235), darunter den Violinspieler, der Anfang des 17. Jahrhunderts schon von Visscher in Holland gestochen wurde, und den Quacksalber oder Dorfbarbier. Im Louvre befindet sich sein hervorragend schöner Federnschneider und der große Studienkopf eines Rauchers (Sammlung Lacaze), worin wir ohne Zweifel ein Selbstporträt des Künstlers besitzen. Im Dulwich-College bei London befindet sich (Nr. 14) ein Interieur mit etwa acht Figuren, das ebenso meisterlich behandelt ist als eine nicht minder bedeutende ähnliche Komposition der von Arenbergschen Sammlung


Fig. 235 Raufende Spieler von Adriaen Brouwer

---

1) *W. Bode,* Adriaen Brouwer, ein Bild seines Lebens und Wirkens. Graphische Künste, Wien 1884. — *F. Schlie,* A. B. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. XXII.

2) Im Berliner Museum ist er mit zwei Bildern dieser Art (813 b u. 813) vertreten.

in Brüssel. Eine Kneipe endlich in der Sammlung Steengracht im Haag kann in ihrer Art als die höchste unter allen Leistungen der vlämischen „Kleinmeister“ betrachtet werden. Trotz der Alltäglichkeit seiner Motive hat Brouwer seinen Platz unter den geschätztesten Künstlern der Niederlande, auch sind seine Werke außerordentlich gesucht. Schon zu seinen Lebzeiten muß man seine Kunst sehr ernst genommen haben, sonst würden die berühmten Stecher wie *Vorsterman, J. Suyderhoef, J. Visscher, Marinus* u. a. seine Bilder nicht reproduziert haben.

David Teniers der Jüngere (1610—90), der Sohn eines gleichnamigen Malers, reicht geistig nicht an Brouwer heran, ist aber der gefeiertste unter allen Darstellern ländlichen Lebens, sein Ruhm stand fast auf gleicher Höhe mit dem des Rubens und van Dyck. Dieser Maler, dessen „Bauernlümmel“ Ludwig XIV. aus seinen Palästen zurückwies, war nichtsdestoweniger der Liebling der Fürsten und wurde Kammerherr des General-Statthalters der Niederlande, Leopold Wilhelms von Österreich! Teniers war in der Tat als Maler bewundernswert, und seine Kunst stand bedeutend über seinen Gegenständen. Ihr Ursprung ist nicht genau nachzuweisen, er war weder, wie manche Schriftsteller behauptet haben, unmittelbarer Schüler von Rubens, noch von Brouwer, mit dem er zwar verwandt war. Das wahrscheinlichste ist überdies, daß sein Vater, ein ganz tüchtiger Künstler (1582—1649), sein Führer gewesen. Dieser war in Rom Schüler von Elsheimer (vgl. S. 200 f.), einem Mann, der auf die vornehmsten Künstler seiner Zeit, Rubens und Rembrandt nicht ausgenommen, Einfluß geübt hat; später in Antwerpen Schüler von Rubens. Der junge Teniers konnte auf diese Weise zu einer Schulung gelangen, die seinen Anlagen völlig entsprach. Mit 20 Jahren war er, wie der Verlorene Sohn im Louvre, die Gruppe von Herren und Damen in Berlin und die Fünf Sinne im Museum von Brüssel bezeugen, ein fertiger Meister. Er war also noch in Kinderschuhen auf den rechten Weg gekommen. Ohne daß er tiefer in das Seelenleben des vlämischen Volks eingedrungen wäre, weiß uns Teniers durch überlegene malerische Fertigkeit und bewundernswerte Auffassung zu entzücken. Eines der 40 Gemälde, womit er in der Ermitage in Petersburg vertreten ist, und das er im Alter von 33 Jahren ausführte, zählt zu den Perlen dieser berühmten Galerie. Es ist der Aufzug der St. Georgsbrüder in Antwerpen, die in Waffen auf dem Marktplatz ihrem alten Kommandanten Snyers eine Huldigung darbringen. Diese gleichzeitige vlämische Version des Themas von Rembrandts „Nachtwache“ enthält unzählige Figürchen. Sie ist in ähnlicher Weise ein geschichtliches Dokument, wie eine andere Episode in der Kaiserlichen Galerie in Wien, wo Leopold von Österreich in der Nähe der Sablonkirche in Brüssel ein Vogelschießen abhält. Die Nationalgalerie in London besitzt unter andern Meisterwerken, fünfzehn an der Zahl, eine Pilgerfahrt in der Umgebung von Antwerpen, datiert vom Jahr 1643, worauf mehr als 150 Figuren zu sehen sind in einer Landschaft, deren Ferne in Licht und Luft getaucht ist. Solche Bilder sind das beste Zeugnis von dem Können wie von dem Fleisse ihres Meisters.

Teniers pflegt im übrigen nicht die ernsthafte Seite der Dinge ins Auge zu fassen. Der malerische Reiz, die Deutlichkeit des Vorgangs, die Freiheit des Gehabens bestimmen ihn vorwiegend bei der Wahl seiner Motive. Hat er ein solches gefunden, so gibt er es mit fabelhafter Geschicklichkeit in der Mache, mit einer Leichtigkeit des Verfahrens, die fast unvergleichlich dastehen. Wenn er sich aber darin gefällt, ländliche Kirchweihtänze (Fig. 236), zügellose Lustbarkeiten, Trinkgelage vlämischer Bauern darzustellen, so versäumt er nicht zu betonen, daß er persönlich nichts damit gemein hat. Sehr häufig läßt er uns das Türmchen seines Schlosses zu Perck erblicken, zeigt sich selbst und die Seinigen, wie sie als zum Fest geladene Gutsherrschaft aus dem Wagen steigen (Museum in Brüssel).

1644 wurde Teniers Dekan der Lukasgilde in Antwerpen, kurz darauf ernennt ihn Leopold von Österreich, ein leidenschaftlicher Kunstfreund, zum Inspektor der reichen Kunstsammlung, die er mit Eifer in seinem Schloß in Brüssel zusammenträgt. Zum Kammerherrn, „Ayuda de camara", befördert, siedelt der Künstler nach Brüssel über. Als die Galerie Karls I. in London versteigert wird, sendet ihn sein Gebieter hin, um Bilder zu erwerben. Die Sammlungen in Madrid, Wien, Brüssel und München geben uns durch verschiedene Tenierssche Bilder einen Einblick in diese Galerie des Erzherzogs.[1] Auf einem Bild der Pinakothek in München sehen wir Teniers in einem ihm als Werkstatt eingeräumten Saal des Schlosses vor der Staffelei sitzen, ein alter Landmann dient ihm als Modell, Kavaliere der Hofgesellschaft sehen ihm zu. Trotz dieser nahen Beziehungen zum Hof strebte Teniers vergebens darnach, gleich Rubens in den Adelsstand erhoben zu werden. Der König machte dagegen geltend, daß er ja seine Bilder verkaufe und daß „Handel den Adelsstand herabwürdige". Daraufhin entschloß sich Teniers, 1663 in Antwerpen eine Akademie zu gründen, wo Künstler allein zugelassen werden sollten, nicht mehr wie bisher mit den Handwerkergilden vereint. Die vlämische Kunst war damals schon in vollem Verfall, und die neue Einrichtung vermochte ihr nicht aufzuhelfen.

Teniers lebte noch bis 1690. Ein Bild der Münchener Pinakothek, das die Jahreszahl 1680 trägt, zeigt ihn in der Rolle eines Alchimisten als alten, sehr gebrochenen Mann. Smith gibt in seinem „Catalogue raisonné" die Zahl seiner Bilder auf siebenhundert an; sie ist in Wirklichkeit vielleicht noch größer. Aber die Kritiker stimmen darin überein, daß seine besten Werke zwischen 1641 bis 1650 entstanden sind. Der Wert der Produktionen dieses ungemein fruchtbaren Künstlers besteht neben der Frische ihrer Ausführung hauptsächlich in ihrer pikanten Wirkung und in einem silbertönigen Kolorit von unwiderstehlichem Reiz. Teniers ist vor allen Dingen „plein air"-Maler, und man kann wohl sagen, daß das Studium seiner Technik einen vollständigen Unterricht in der Malerei bedeutet. Erst unter den Modernen können *Menzel* und *Meissonier* hinsichtlich der Vereinigung von Strenge und Freiheit in ihrer Malweise mit ihm verglichen werden. Er fand zahlreiche Nachahmer, aber keine Nebenbuhler, schon seine lange Lebensdauer schloß das Auftreten solcher wenigstens in seiner Nähe aus. *David Ryckaert,* der dritte dieses Namens (1612—61), ist unter den Darstellern des Bauernlebens der einzige, der neben ihm bei den Vlamen eine hervorragende Stellung einnahm. *Emanuel Biset* aus Mecheln war als Maler von Genreszenen etwas verfeinerter Art der hervorragendste Vertreter der Richtung. Das Brüsseler Museum besitzt von ihm eine bemerkenswerte Schöpfung, die er 1672 für die St. Sebastiansgilde in Antwerpen ausgeführt hat. Das Bild zeigt, wie in Gegenwart dieser Körperschaft von Bogenschützen die Episode Wilhelm Tells dargestellt wird. Er lebte bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts hinein. Mit ihm in Zusammenhang steht *Franz Duchastel,* 1625 in Brüssel geboren, dessen Hauptwerk von 1668 sich im Museum von Gent befindet und die feierliche Einsetzung des Königs Karls II. von Spanien in genannter Stadt darstellt. Dieses Bild ist in der Tat eine beachtenswerte Leistung, die durch den Charakter des Gegenstands wie die Frische der Behandlung an *Adam Franz van der Meulen* erinnert, der seine Künstlertätigkeit in Frankreich ausübte; 1632 in Brüssel geboren, Schüler des *Peter Snayers* (1592—1667), eines tüchtigen Historien- und Schlachtenmalers im Dienst des Brüsseler Hofs, wurde van der Meulen am 5. März 1651 von der Malerzunft seiner Geburtsstadt als Meister aufgenommen. Sein Ruf hatte in Paris schon Wurzel geschlagen, als Colbert Gelegenheit fand, die Aufmerksamkeit Lud-

[1] *Th. von Frimmel,* Gemalte Galerien. Berlin 1896.



Fig. 236 Grosse Dorfkirmes von David Teniers d. J. in der Dresdener Galerie (Nach Photographie Bruckmann)

wigs XIV. auf die Bilder des jungen vlämischen Künstlers zu lenken. Er wurde in die Hauptstadt berufen, bekam Aufträge für die Gobelinwebereien, mußte den König auf allen Feldzügen begleiten und wurde mit dem Pinsel der Chronist seines kriegerischen Lebens. Die Art der ihm gestellten Aufgaben, die man heutzutage als Illustration bezeichnen würde, ist vielleicht die Ursache, daß van der Meulen als Maler ziemlich in Vergessenheit geriet. Nichtsdestoweniger ist er ein Künstler von Bedeutung, den in seiner Gattung vielleicht keiner übertroffen hat. Bewundernswert als Kolorist, beherrscht er alle Stoffgebiete der Kunst, Landschaft, Tiermalerei, besonders der Pferde, Figuren, die häufig Bildnisse sind, mit gleichem Talent. Im Louvre und in Versailles werden Bilder von ihm in großer Anzahl aufbewahrt, sie zeichnen sich durch pikante Wirkung und seltenes Geschick in Anordnung der Gegenstände aus. Selbstverständlich wirken sie in



Fig. 237 Szene aus einer Hofjagd von A. van der Meulen (Nach Photographie Hanfstaengl)

der Gesamtheit etwas einförmig. Aber das eine oder andere Blatt dieser gemalten Chronik einzeln betrachtet ist anziehend und fesselnd und gibt zudem verläßliche Kunde über Kostüm- und Heerwesen der Zeit. Seit wenigen Jahren ist die Nationalgalerie in London im Besitz eines kleinen Bildes von van der Meulen (Nr. 1447), eine Szene aus einer Hofjagd, das man mit Fug und Recht als höchst wertvoll bezeichnen darf (Fig. 237). Van der Meulen war Mitglied der französischen Akademie. Er starb am 15. Oktober 1690 im Palais des Gobelins, ohne je in die Heimat zurückgekehrt zu sein.

Selbst dem oberflächlichen Betrachter springt es in die Augen, daß die vlämische Malerschule mit dem 17. Jahrhundert ihr Geschick erfüllt hat. Alle Gattungen der Kunst hatten in ihr hervorragende Vertretung gefunden. Im religiösen wie im profanen Gebiet waren Fortschritte ausgeschlossen. Im Bildnis

lebte man sogar nur von Wiederholungen, van Dyck hatte für diese Gattung eine beinahe unverrückbare Formel hinterlassen. Zudem hatte sich die Lage des Landes gründlich verändert. Da Albrecht und Isabella kinderlos geblieben waren, hatte Spanien wieder die unmittelbare Herrschaft über die Niederlande übernommen. Wenn Ferdinand und Leopold Wilhelm von Österreich auch Freunde der Kunst waren, so suchten sie in ihr doch nur Kuriositäten, die leicht transportabel sein mußten; so stand es z. B. mit den Werken des Teniers. Die große Kunst ist tot. In demselben Jahr, worin van Dyck vom Schauplatz verschwinden sollte, betrat diesen ein junger Künstler, der berufen war, sein glänzendster Nachfolger zu werden: *Gonzalès Coques (Cocx),* trotz seines hispanisierten Namens ein echtes Antwerpener Kind. Man könnte ihn „den kleinen van Dyck" nennen, klein namentlich im Maßstab seiner Bilder, die wahre Kabinettsstücke geworden sind. Der



Fig. 238 Der junge Gelehrte mit seiner Frau von Gonzalès Coques
(Nach Photographie Hanfstaengl)

junge Gelehrte in seinem Arbeitszimmer mit der jungen Frau am Spinett, 1640 bezeichnet (Fig. 238), ist ein erlesenes Stück der Galerie in Kassel, auch ein Familienbild im Landesmuseum von Budapest, ein anderes im Buckingham Palace sind Meisterwerke, trotz des beschränkten Umfangs groß und breit in der Mache. Aber es ist eine Kunst im Dienst des bürgerlichen Mittelstands, dessen Rolle sich auf die Erledigung einiger sozialen Pflichten beschränkt, und die Bedeutung des Malers schrumpft mit dem Umfang der Leinwand zusammen.

Der Frieden von Münster hatte — vergessen wir es nicht — dem hundertjährigen Krieg zwischen Spanien und den Niederlanden ein Ende gemacht. Holland hatte kraft heldenhafter Anstrengung über seinen Erbfeind triumphiert, Belgiens Erniedrigung wurde durch den Frieden besiegelt. Die Absperrung der Schelde vor Antwerpen bedeutete für die südlichen Provinzen wirtschaftlichen Untergang, die Zugehörigkeit zu Spanien, das unter der Herrschaft der schwächlichen Nach-

kommen Karls V. stand, ließ alles Unheil, das dem Mutterland beschieden war, auch auf Belgien ausstrahlen.

Dagegen waren die in der vlämischen Kunst vom Anfang des 17. Jahrhunderts an so deutlich wahrnehmbaren politischen und geistlichen Einflüsse für die nördlichen Provinzen der Niederlande nicht vorhanden. Nachdem das Joch der Spanier abgeworfen worden war, wurde alles, was von der verhaßten Zwingherrschaft herrührte, mit Acht und Bann belegt. Selbst in der Kleidertracht scheint eine Auflehnung gegen die Einmischung der Kastilianer zu liegen, und die Anforderungen des öffentlichen und gesellschaftlichen Luxus, die in gewissem Sinn immer noch in das gesellschaftliche Leben der Belgier eingreifen, sind bei ihren nordischen Brüdern längst beseitigt. Von diesem Geist der Unabhängigkeit geht eine neue Kunst aus, die ganz durchtränkt ist vom Wesen der Nation, gleich frei von Einflüssen des Throns wie des Altars.

Diese Lossagung beraubte den Künstler allerdings einer reichen Quelle der Anregung, die Kunst großer Aufgaben. In Holland werden keine Kirchen mit Glanz und Pracht geschmückt, sogar die Orgel ist daraus verbannt, und der Bedarf an kleinen Heiligenbildern, die in den Spanien treu gebliebenen Provinzen durch die geistlichen Orden so ungeheure Verbreitung finden, ist versiegt. Die religiösen Stoffe sind selbstverständlich der Kunst nicht verwehrt, aber sie müssen in neuer, man möchte sagen vermenschlichter Form dargestellt werden. Und in der Tat wendet sich die Kunst in Holland dem Menschlichen zu, all ihre schöpferische Kraft strebt dahin. Keine monumentale Kunst, sehr wenig Plastik, dagegen eine Überfülle von Bildnissen, Sittenbildern, Landschaften, Stillleben, Marinen. Auf all diesen Gebieten werden die Holländer vielleicht die größten Maler des Nordens. Die Welt des Überlieferten, Herkömmlichen lockt sie wenig, die Wirklichkeit mit ihren dringenden Forderungen ist da, der Künstler trennt seine Gedanken nicht von denen seiner Mitbürger. Gleich ihnen wird er die Waffen zu gebrauchen wissen, um den häuslichen Herd zu verteidigen, und er wird zur Ehre des Vaterlands beitragen, indem er die Züge seiner besten Männer verewigt, er wird die eigene Liebe zur Heimat anderen mitteilen, indem er in Familienleben, Sitten und Bräuche eindringt, indem er seine ländlichen Fluren, seine grünen, von malerischen Wasserläufen durchschnittenen Wiesen, wo sich das Vieh im Schatten der Weiden sammelt, auf die Leinwand überträgt, indem er das Meer darstellt und seine mächtigen Segler, die den Reichtum der Nation in ihrem Schoß tragen. [1])

Rubens ist der epische Dichter. Er ist größer als die Natur, ist lebendiger als das Leben. Seine wuchtig hingesetzten religiösen Bilder sind darauf berechnet, im Flammenschein der Kerzen, von Weihrauchwolken umwallt, aus großer Entfernung gesehen zu werden, sie sind Visionen. Der holländische Maler wendet seine ganze schöpferische Kraft auf treue Beobachtung der Wirklichkeit, und unter diesem Gesichtspunkt ist alles seines Pinsels würdig. Die vlämischen Maler haben uns außer gelegentlich gemalten Innenräumen von Kirchen und Palästen nur eine beschränkte Anzahl von Veduten öffentlicher Plätze mit ihren Denkmälern hinterlassen, nur selten einen Bauernhof; ihre Kunstgenossen im Norden haben dafür gerade solche Motive mit hoher Schönheit und Liebe dargestellt.

---

[1]) Dieses Gefühl kommt in vielen Bilderbüchern für Kinder zum Ausdruck. Eins der bezeichnendsten und der jüngsten darunter ist das: Vaderlandsch A. B. C. Boek voor de Nederlandsche Jeugd. 1781.

Schip met Neêrlands fiere Vlag, hoede Strand en Ree
En geleid de Koopmans-vloot vry en vrank door zee.

Natürlich ist auch die holländische Kunst nicht sprungweise, mit einem Ruck in diese Richtung eingetreten, die man die der „Natur sans phrase" nennen könnte. Auch sie hatte ihre „Romanisten", und wir sahen einen derselben, *Otto Vaenius* von Leyden, in der Antwerpener Schule einen hohen Rang einnehmen, zum Lehrer ihres größten Meisters werden. Der Einfluß Italiens macht sich sogar seltsamerweise in der holländischen Schule sehr stark fühlbar. *Carel van Mander* z. B. ruft im Verein mit seinen Freunden *Heinrich Goltzius*, dem berühmten Maler und Radierer, und *Cornelis Cornelisz* zu Ende des 16. Jahrhunderts in Haarlem eine akademische Richtung hervor, die ganz von italienischer Auffassung durchtränkt ist. Viele andere mühen sich, ihr in andern Kunststädten Geltung zu verschaffen. Der Name „Vereinigte Provinzen" hat nicht nur in der Politik, sondern auch in der Kunst seine Bedeutung. Während im Süden die künstlerische Tätigkeit fast das ganze 17. Jahrhundert hindurch auf Antwerpen beschränkt ist, verästelt sich der Strom im Norden. Utrecht, Leyden, Haarlem, Amsterdam, Delft, Haag werden gleichzeitig zu lebendigen, charakteristischen Mittelpunkten künstlerischen Lebens. Jeder hat seinen oder seine hervorragenden Meister, die in gewissem Sinn unabhängig voneinander bleiben, wenn auch ihre Tendenzen im wesentlichen übereinstimmen. Auf diese Weise mußte nach und nach die Überlieferung ihre Herrschaft einbüßen.



Fig. 239 Erweckung des Lazarus von Abraham Bloemaert

Utrecht, das lange Zeit ein wichtiger Bischofssitz gewesen war — einer seiner Bischöfe trug als Adrian VI. sogar die päpstliche Tiara —, hatte im Verlauf des 16. Jahrhunderts mehrere berühmte Meister. *Jan Scorel* (1495—1562) und sein Schüler, der gefeierte *Antonio Moro* († gegen 1578), zählen, besonders der letztere, zu den meist genannten Künstlern ihrer Zeit. Utrecht bildete damals sozusagen das Bindeglied zwischen der nördlichen und südlichen Kunst der Niederlande. 1626 sucht Rubens seine dortigen Kunstgenossen auf, besonders den

Abraham Bloemaert (1564—1651), der, um beinahe vierzehn Jahre älter als er, ihn noch um elf überleben sollte. Bloemaert hat niemals die Alpen überschritten; doch er ist in Holland ein Hauptvertreter der italienischen Renaissance geworden. Er hatte sich unter einem Schüler von Franz Floris, *Joost de Beer,* und in Paris unter *Hieronymus Francken,* dem Hofmaler Heinrichs III., gebildet. Freieren Geistes als Otto Vaenius, arbeitet er auf allen Gebieten der Kunst, und hingebendes Studium der Natur mäßigt die Herbheit seiner klassizistischen Erziehung. Er malt abwechselnd Bildnisse, Landschaften, Stillleben. Seine religiösen Malereien, eine Anbetung der Weisen in Utrecht und in Grenoble, Christus in Emaus (Brüssel), erinnern an Caravaggio, in der Behandlung mythologischer Stoffe: Merkur und Argus (Liechtensteingalerie), die Vermählung der Thetis (im Haag), ähnelt er dem Guido Reni. Seine Kunst ist ehrenvoll



Fig. 240 Szene beim Zahnarzt von Gerard Honthorst
(Nach Photographie Bruckmann)

vertreten in Dresden (ein Apostelkopf aus dem Jahre 1639), in Braunschweig, im Louvre, in München (Fig. 239), seine Persönlichkeit, von ihm selbst dargestellt, erblicken wir in der Sammlung von Künstlerporträts der Uffizien in Florenz. Außer seinen Söhnen: den Malern Adrian, Heinrich und Friedrich, und Cornelis, einem Radierer ersten Ranges, bildete Abraham eine Schar von Schülern aus, wovon einige zur Berühmtheit gelangen. Seine Schule wetteifert an Bedeutung mit der Rubensschen.

Unter den besten Schülern des wirklich begabten Meisters steht *Gerard Honthorst* (1590—1654), der dem Caravaggio nacheifert und dessen Vorliebe für nächtliche Szenen ihm in Italien den Beinamen „dalle Notti“ eintrug (Fig. 240). Er ist ein tüchtiger Porträtist, war 1627—28 Hofmaler Karls I. von England, wo seine beachtenswerten Bildnisse auch durch die Nachbarschaft Van Dycks nicht ganz verdunkelt werden. Andere Schüler Bloemaerts sind *Jakob Gerritz Cuyp* (1594

bis 1652), ein angesehener Porträtmaler (Fig. 241), *Wybrandt de Geest* der Ältere (1590—1659), Rembrandts Schwager, ein hervorragender Bildnismaler, dessen Meisterwerk, ein Gruppenbild der Familie Wigeri aus Leeuwarden: Eltern, drei Kinder und Großmutter (1621), im Besitz der Galerie in Stuttgart ist. In der Landschaftsmalerei legen *Cornelis van Poelenburgh* (1586—1667) und *Jan Both* (bis 1652) Zeugnis ab von der Tüchtigkeit seiner Schule.

Jakob Gerritz Cuyp war nicht nur ein beachtenswerter Bildnismaler, wie es unter anderen Werken das von uns wiedergegebene von 1624 datierte Porträt im Berliner Museum bezeugt (Fig. 241). Die Galerien von Amsterdam, von Brüssel und von Budapest lassen uns bei ihm auf einem Gebiet, wo Rembrandt alle Mitstrebenden in Vergessenheit bringen sollte, eine hervorragende Breite der Behandlung und sicheres Gefühl für die Wirkung erkennen. Seine außerordentliche Geschicklichkeit tritt besonders hervor in Gruppenbildnissen kleinen Maßstabs, namentlich einem Bild des Museums von Amsterdam (Nr. 755). Hier zeigt er uns eine ganze Familie, Vater, Mutter, Dienstboten, an einem schönen Frühlingsmorgen auf dem Land ankommend, man entdeckt den Rappen, der sie hergebracht hat, und hat die Empfindung, daß jung und alt einen Tag der Ruhe und Fröhlichkeit genießen werde. Wenn Jakob Gerritz Cuyp in seinem Sohn *Aelbert* der Welt einen der berühmtesten Landschaftsmaler geschenkt hat, so verdient er selbst unter den Genremalern von ernsthaftem Wert im Gedächtnis zu bleiben.



Fig. 241 Porträt von Jakob Gerritz Cuyp

Alle zu verzeichnen, die aus Abraham Bloemaerts angesehener Werkstatt hervorgingen, würde eine lange Liste geben. Fast ausnahmslos blieben sie seinen Lehren treu, und sie waren es, die den klassizistischen Stil in Holland verbreiteten, als dessen Hochburg die Schule von Utrecht bezeichnet werden kann. Allerdings stand die Kunst dort unter Aufsicht einer künstlerischen Gilde, die schon 1402 gegründet worden war und sich erst 1815[1]) aufgelöst hat. Auf den Einfluß dieser Gilde kann in bedeutendem Umfang zurückgeführt werden, daß fast in allem, was aus der Utrechter Schule hervorgeht, ein gemeinsames System herrscht. Eine gewisse frostige Steifheit sollte sie in starken Gegensatz bringen zu der Ungebundenheit, die in Haarlem, Amsterdam und an andern Orten bald üblich wurde.

1) *S. Müller*, Schilders Vereenigingen te Utrecht. Utrecht 1880.

Die Namen dieser beiden Städte können nicht genannt werden, ohne daß die Namen der beiden Künstler, die für Holland auf dem Höhepunkt seines Umschwungs die bezeichnendsten wurden, uns auf die Lippen träten: *Frans Hals* und *Rembrandt*. Haarlem ist in der Geschichte der Niederlande von einem wahren Glorienschein umgeben. Die Stadt war im 16. Jahrhundert ein politischer Mittelpunkt von höchster Wichtigkeit, ihre heldenhaften Bewohner gingen in energischem Widerstand gegen Spanien allen andern voran. In ihren Mauern suchten Flüchtlinge in großer Zahl, die ihres Glaubens wegen aus den südlichen Provinzen vertrieben wurden, Schutz und Zuflucht. Gewerbe und Kunst gedeihen frühzeitig in Haarlem. Hier ließ sich *Carel van Mander* nieder, der Maler und Biograph vlämischer und holländischer Künstler, den die politischen Wirren aus Flandern, seiner Heimat, vertrieben hatten. Im Verein mit *Cornelis Cornelisz* (1562—1638) und dem 1617 verstorbenen *Heinrich Goltzius* verleiht er den mythologischen und allegorischen Motiven, die ganz im Sinn der italienischen Verfallzeit aufgefaßt wurden, große Bedeutung. Heinrich Goltzius, ein genialer Kupferstecher, war auch als Maler nicht unbedeutend, und seine großen allegorischen Figuren im Museum im Haag zeigen wirkliche Noblesse.[1]) Immerhin ist die Kunst dieser drei Maler derart von Manierismus angekränkelt, daß sich in keiner Weise die nahe Gärung einer Schule ankündigt, die bestimmt war, der Malerei einige der größten und freiesten Naturalisten zu geben. Keine merkwürdigere Erscheinung hat die Kunstgeschichte aufzuweisen, als daß der kühnste und freieste Vertreter des Realismus, *Frans Hals,* der auch neben Rembrandt einer der größten Vertreter holländischer Kunst ist und bleibt, aus der Schule eines van Mander hervorging.

Dieser wunderbare Maler ist im Grunde ausschließlich Porträtist, seine Phantasie wird einzig und allein von der Beobachtung der Wirklichkeit, der Natur, befruchtet. In der holländischen Kunst aber bedeutet das Bildnis und namentlich das Gruppenbild eine Kundgebung, worin sich das öffentliche Leben greifbar deutlich wiederspiegelt.[2]) Längst vor Frans Hals hatte diese Gattung der Malerei Vertreter von großer Bedeutung gefunden. Es genügt, die Rathäuser, die Schulen, die Museen zu durchwandern, um Bilder von sehr verschiedenem künstlerischem Wert, aber fast immer gleichen Inhalts zu finden: Älteste der Gilden von Bogen- oder Büchsenschützen, „Regenten" von Wohltätigkeitseinrichtungen, Zunftkollegien oder auch medizinische Körperschaften. Diesen Stoffen widmen ganze Generationen von Künstlern ihre besten Kräfte, und die Einförmigkeit des Gegenstandes vermindert wahrlich nicht den Wert ihrer Leistungen. Wir sehen die Dargestellten abwechselnd im Schmuck der Waffen oder friedlich bei brüderlichem Liebesmahl versammelt, bei vielen steht der Ernst des Ausdrucks im Gegensatz zum harmlosen Zweck der Vereinigung, weil auf diesen Bildern, deren Urheber sich ein Jahrhundert lang den Rang streitig machen, nicht nur die äußere Erscheinung der Mitglieder einer Gesellschaft, sondern der Geist, aus dem diese hervorging, festgehalten werden soll. Die Museen von Amsterdam und Haarlem enthalten eine Auslese dieser „Schützen- und Regentenstücke" in Holland und die Werke von *Cornelis Ketel* (1538), *Cornelis Cornelisz* (1583), *Pieter Izaaks* (1596), *Cornelis van der Voort* (1618) und namentlich *Werner van der Valckert* (1624—25)

---

[1]) Wir wären geneigt, ihm das beachtenswerte Bild Nr. 37 des Museums in Braunschweig, ein Venetianisches Fest, zuzuschreiben.

[2]) *H. Riegel,* Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. Zur Geschichte der Schützen- und Regentenstücke. Berlin 1882. *A. Riegl,* Das holländische Gruppenporträt. (Jahrb. d. östr. Kunstsammlungen XXIII 1902.) *W. Del Court en J. Six,* De Amsterdamsche Schutterstukken. Oud Holland 1903. S. 65.



Fig. 242 Festmahl der Offiziere der Adriaens-Schützen (1627) von Frans Hals (Nach Photographie Hanfstaengl)

nehmen in diesem Pantheon die höchsten Stellen ein, bis Frans Hals und Rembrandt die Gattung zur höchsten Bedeutung führen.

Frans Hals,[1]) der 1580 in Antwerpen zur Welt kommt, dessen Eltern aber aus Haarlem stammen, scheint von der Antwerpener Kunst wenig in sich aufgenommen zu haben. Wie Vosmaer betont, muß er sich, um Carel van Manders Schüler sein zu können, schon seit 1600 in Haarlem aufgehalten haben. Jedenfalls fand er ja in Holland seine unmittelbaren Vorläufer in der Gattung, der er seinen Ruhm danken sollte. Er bringt dafür eine Üppigkeit des Stils, eine Freiheit und Flottheit der Auffassung und Darstellung mit, die erneuernd und verjüngend wirken auf eine Kunst, die trotz der Begabung der vielen, die sie zur Blüte gebracht hatten, etwas alltäglich und handwerklich geblieben war. Der Einfluß des Frans Hals auf die gesamte Richtung der holländischen Kunst kann gar nicht genug gewertet werden, er ist heute noch in der modernen Kunst fühlbar. Das 19. Jahrhundert erst hat, dank Thoré-Burger, den großen holländischen Koloristen auf den Schild erhoben. Seine Bilder, die bis dahin in den Katalogen der Kunstauktionen mit lächerlichen Preisen, wie 20 und 30 Gulden, bezeichnet waren, stiegen plötzlich unerwartet im Wert, und heute werden sie zu den kostbarsten Besitzstücken der Galerien gezählt.


Fig. 243 Die Amme mit dem Kinde von Frans Hals

Nirgends besser als in Haarlem kann man den Meister in der Fülle seiner Kraft bewundern. Acht Gruppenbildnisse aus den Jahren 1616—64 gestatten uns, seine Laufbahn beinahe vollständig zu verfolgen. Offiziere der Bürgerwehr (Fig. 242), lebensgroß dargestellte Regenten und Regentinnen eines Greisenasyls sind hier mit einem Überschuß an Kraft und so tiefem Verständnis der Harmonie auf die Leinwand gesetzt, wie, nach einem Worte Fromentins,[2]) Frans Hals neben Velazquez der einzige war, es zu vollbringen. Wenn

[1]) *A. van der Willigen*, Les artistes de Haarlem. Haarlem 1870. — *C. Vosmaer*, Frans Hals. Leiden 1873. — *W. Burger*, Fr. Hals. (Gaz. d. Beaux-Arts 1869.) — *W. Bode*, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig 1883. P. 37 ff. — Als Übersicht: *H. Knackfuss*, Frans Hals. Bielefeld und Leipzig 1896.

[2]) *E. Fromentin*, Die alten Meister, übers. von E. v. Bodenhausen. Berlin 1903.

der französische Kritiker in ihm nur den „geschickten“ Techniker sehen wollte, so nimmt er doch nicht Anstand, Frans Hals für „einen der fähigsten und erfahrensten Meister zu erklären, die je irgendwo existiert haben, selbst in Flandern trotz Rubens und van Dyck, selbst in Spanien trotz Velazquez“. Aber wenn Frans Hals auch große Sorgfalt auf die malerische Technik verwendet hat, so ist er doch noch etwas anderes als ein geschickter Techniker. Mehr als irgend ein holländischer Maler seiner Zeit versetzt er uns in die Lebenssphäre der von ihm Dargestellten, und seine großen Gruppenbildnisse werden zu wahrhaftigen Historienbildern. Man konnte van Dyck den Vorwurf machen, seine Modelle zu stark zu idealisieren; unter seinem Pinsel wurde jeder zum Kavalier; und man könnte fast annehmen, er habe der Welt beweisen wollen, daß jeder Mensch „idealisierbar“ sei. Bei Frans Hals ist davon nicht die Rede, sein Ziel ist nur, das jeweilige Modell so ausdrucksvoll und so lebendig als möglich aufzufassen, ohne dabei vor Häßlichkeit oder wenigstens vor Alltäglichkeit zurückzuschrecken. Während van Dyck Unebenheiten ausgleicht, wenn sie ihm unvorteilhaft erscheinen, Zufälligkeiten, die vielleicht sehr charakteristich für die Persönlichkeit sein mögen, einfach wegläßt, bemächtigt sich Frans Hals gerade solcher Züge und betont sie vielleicht mit Übertreibung. Seine Skizze ist einfach, er setzt ein paar breite Drücker hin, womit Hautfalten, Lichter, die durch ein Lächeln, ein Blinzeln hervorgerufen werden, angegeben sind. Daher die erstaunliche Frische und scheinbare Flüchtigkeit der Arbeit, wie man sie bei keinem andern Maler findet. Keiner verstand wie er das schwierige Problem, die Mühsal der Kunst zu verhehlen. Immer darauf bedacht, sein Modell so charakteristisch als möglich aufzufassen, zeigt er uns z. B. einen Mann, das Gesicht von einem liebenswürdigen Lächeln belebt, im Begriff, sein Glas auf des Beschauers Wohl zu leeren. Oder er läßt, wie auf dem kleinen Porträt



Fig. 244 Die sog. Hille Bobbe von Frans Hals (Nach Photogr. Hanfstaengl)

des Wilhelm von Heythuysen (Museum in Brüssel), sein Modell mit gekreuzten Beinen sich im Stuhl zurücklehnen und mit beiden Händen die Reitpeitsche biegen. Unter seinem Pinsel belebt sich alles. Nichts Köstlicheres z. B. als das Porträt im Berliner Museum (Fig. 243), wo ein junges Kindermädchen dem Kind einen Apfel hinhält und die Bewegung mit dem gewinnendsten Lächeln begleitet.

Betrachten wir diesen Künstler jetzt, wie er auf derselben Leinwand zehn, fünfzehn Personen, alle in Lebensgröße, miteinander speisend, zechend, anstoßend, plaudernd versammelt (Fig. 242). Jeder in der kleidsamen Tracht der Zeit, aus Sammet oder Seide mit seiner blauen, weißen, roten oder orangegelben Schärpe, dem Degen mit blitzendem Griff, dem Hut mit den wallenden Federn: ein Fest der Offiziere der Bürgerwehr oder eine Ratssitzung. Das Porträt wird hier zum Bild, eine der schwierigsten Aufgaben der Malerei, und hier feiert Frans Hals seine Triumphe. Im 16. und 17. Jahrhundert war es auch in Brabant Sitte, daß die Vorstände der Brüderschaften oder Handwerkerzünfte sich malen ließen, man findet derartige Bilder in Mecheln, Antwerpen, Brüssel. Diese Männer, ernste asketische Köpfe, knien vor einem Bild der Madonna oder des Schutzpatrons ihrer Genossenschaft: das ist allerdings nicht die Stunde zu lächeln; man ist überdies spanisch und scherzt nicht mit kirchlichen Dingen. In Holland sieht man die Genossen zu festlichen Gelagen sich versammeln. Selbst ein fröhlicher Gesellschafter, hat Frans Hals es verstanden, Szenen dieser Art außerordentlich zu beleben. Das chronologisch früheste seiner derartigen Bilder im Museum in Haarlem stammt aus dem Jahr 1616, der Meister muß also etwa 30 Jahre alt gewesen sein. Schon hat er alle technischen Schwierigkeiten der Kunst sieghaft überwunden, und wenn auch neue Erfolge seiner warten, seine künstlerische Persönlichkeit tritt abgeschlossen vor uns. 1627 greift er zum Pinsel, um das Abschiedsmahl der Offiziere des St. Adriaenkorps zu verherrlichen, als sie im Jahre 1622 von Haarlem abzogen, um an der Belagerung von Hasselt und Mons teilzunehmen (Fig. 242). Hier zeigt sich der Maler nicht nur als ein Virtuose, sondern als gottbegnadeter Künstler. Komposition und Ausführung tragen das Gepräge des Meisters, der alle Eigenschaften und Fähigkeiten vereinigt, die zum Führer in der Kunst berufen. Gewiß hat er Vorbilder und Vorläufer gehabt: in dem nämlichen Museum in Haarlem befinden sich, aus den Jahren 1583 und 1599 stammend, Festmähler von Körperschaften von *Cornelis Cornelisz,* deren künstlerischer Charakter manche Ähnlichkeit mit dem des Frans Hals hat, ebenso sind ihm Nachfolger erstanden, aber keiner hat ihm die Palme streitig machen können, außer Rembrandt.

Lassen wir übrigens nicht außer Auge, daß Frans Hals schon ein fertiger Künstler ist beim Auftreten van Dycks und ehe Rembrandt in Sicht kommt. Darum verdient er höchste Beachtung von jedem, der sich mit dem künstlerischen Umschwung in Holland beschäftigt. Wie aus Rang und Stellung seiner Modelle hervorgeht, muß er auch großes Ansehen genossen haben, indes liegen ihm männliche Bildnisse entschieden besser als weibliche. Gewiß hat er auch erlesen schöne Frauenporträts gemalt, wie das Damenbildnis der Londoner Nationalgalerie, aber seine Meisterschaft liegt unstreitig in Physiognomien, deren geistiger Ausdruck durch stark ausgeprägte Züge vermittelt wird. Darum sind auch das Porträt von Hille Bobbe von Haarlem (ohne Zweifel Malle Babbe, die tolle Bobbe) im Berliner Museum (Fig. 244) und die alten Frauen, die Regentinnen des Altweiberhauses in Haarlem, eine der letzten Arbeiten von Frans Hals (1664) — Bilder, bei denen nicht mehr in Frage kommt, was den Künstler sonst wohl an Frauen zu interessieren vermag — vollendete Meisterwerke.

Houbraken [1]) versichert, daß van Dyck inkognito seinen Kunstgenossen in Haarlem aufgesucht und daß sie gegenseitig ihre Porträts gemalt haben. Das müßte 1630 auf der Reise nach England geschehen sein. Der junge Antwerpener soll alles aufgeboten haben, um den großen Porträtisten von Haarlem zu bewegen, daß er mit ihm nach London gehe. Man kann sich indes kaum vorstellen, daß Frans Hals bei Hof eine Rolle gespielt haben würde, die Kunst dieses freien Bürgers der freien Niederlande ist selbst ein Freiheitsschrei. Er starb, mehr als 80 Jahre alt, 1666; in den letzten Jahren seines Lebens stand er in Gemeindeunterstützung: seine Biographen beschuldigen ihn eines allzu lustigen Lebens-



Fig. 245 Doppelbildnis von Frans Hals

wandels. Er war zweimal verheiratet und hatte zehn Kinder, darunter sieben Söhne. Seinem Künstlerberuf machte er bis zum Schluß seines Lebens Ehre. Im Museum von Amsterdam sieht man ein etwa aus dem Jahr 1657 stammendes Bildnis, das lange als das seinige und das seiner zweiten Frau gegolten hat (Fig. 245).

In der Geschichte des Umschwungs zum Realismus in der holländischen Kunst nimmt Frans Hals den wichtigsten Platz ein; er stellt, sozusagen, darin die ausgesprochenste, markanteste Persönlichkeit dar. Deshalb hat sich an ihn auch zuerst eine eigentliche Schule realistischer Maler angeschlossen. Mit mehr oder weniger

[1]) Groote Schouburgh der Kunstschilders. s'Gravenhage 1758.



Fig. 246 Ländliches Fest von Dirk Hals

Erfolg setzten zunächst die Söhne, Hermann (aus seiner ersten Ehe, 1617), Jan (gegen 1649), Nicolas, Frans (nach 1669), Renier (nach 1671), den Beruf des Vaters fort. Nach Bode wäre *Frans Hals der Jüngere* der Urheber einer Anzahl von Bildern, die freie Wiedergabe der Werke des großen Familienhaupts sind. Dazu würden die Hille Bobbe des Museums in New York und einige Bilder der Sammlung in Schwerin gehören. Die Dresdener Galerie bezeichnet mit seinem Namen ein schönes Stillleben (Nr. 1364), dessen Figuren einerseits die Hille Bobbe des Berliner Museums, andererseits Brouwers Raucher aus der Sammlung Lacaze im Louvre wiedergeben. Hals der Jüngere bediente sich desselben Monogramms wie sein Vater. Glanz hat dem Namen Hals außer dem großen Frans jedenfalls nur dessen Bruder *Dirk* verliehen, der 1591 nach der Rückkehr der Eltern in Haarlem geboren wurde und 1656 dort gestorben ist. Er malte Genrebilder, die als „galante Interieurs" bekannt sind, und hat auf seine Nachfolger in dieser Gattung einen Einfluß geübt, der sich in hohem Grad mit dem seines älteren Bruders messen kann. Seine Nachahmer, *Palamedes Palamedesz* (1607—38), *Jan Miense Molenaer* (gest. 1668), *Pieter Codde* sind häufig schwer von ihm zu unterscheiden. Das Rijksmuseum in Amsterdam besitzt von Dirk Hals ein Bild (Nr. 1082), die Schilderung eines ländlichen Festes, das man getrost ein Meisterwerk nennen darf (Fig. 246). Er ging seinem Bruder um zehn Jahre im Tod voran.

Pieter Codde (um 1600 geb., 1678 in Amsterdam gest.) übernahm es 1637, das große Gruppenbild zu vollenden, das in Holland als die „Magere Kompanie" bekannt ist, die des Kapitäns Reael (im Museum von Amsterdam). Man sieht von ihm „galante Interieurs" von hohem malerischem Reiz. *Jan Miense Molenaer* widmete sich ebenfalls mit Erfolg dieser Gattung; seine Bilder, deren Figuren großenteils Bildnisse sind, charakterisieren die Gesellschaft seines Zeitalters in treffender Weise. Ein hervorragendes Bild seiner Hand, ein Familienfest, 1637 datiert, aus Amsterdamer Privatbesitz[1]) war 1903 auf der Ausstellung im Haag. Die Frau des Künstlers, *Judith Leyster,* führte auch den Pinsel, und zwar mit einer Kühnheit, die keine weibliche Hand verrät. Ein Bild von ihr im Museum von Amsterdam, ein fröhlicher Zecher, ist von außerordentlich breiter Behandlung, wie sie Frauen selten gelingt. — In *Adriaen Brouwer*[2]) (vgl. S. 248) haben wir bereits einen der berühmtesten Schüler des großen Meisters kennen gelernt. Wenn auch in Flandern geboren, scheint dieser bedeutende Vertreter der Genremalerei mehrere Jahre in Haarlem zugebracht zu haben, ehe er in Antwerpen auftrat.

Wir haben schon daran erinnert, daß Ludwig XIV. sein Auge beleidigt fühlte durch Teniers „Bauernlümmel" und dessen Bilder aus seinen Schlössern entfernen ließ. Spätere Zeiten verstanden diese Szenen aus dem Volksleben, durch die einige der besten Maler des 17. Jahrhunderts berühmt geworden sind, richtiger zu würdigen. Museen und Privatsammlungen, selbst die italienischen, haben ihre Pforten weit aufgetan für diese Werke, worin sich so eindringlich und überzeugend die Wahrheitsliebe kundgibt, die jene Künstler beseelte, die wohl „Kleinmeister" heißen, aber im Kleinen große Meister waren. Keiner von ihnen kann sich mit *Adriaen van Ostade*[3]) messen, den Charles Blanc, der französische Kritiker, als „einen der tiefsten, weisesten und originellsten Künstler" bezeichnet, die je gelebt haben. Wie Brouwer war er ein Schüler von Frans Hals und ein Zeitgenosse des jüngeren Teniers; er wurde 1610 in Haarlem geboren und starb 1685 in dieser Stadt. In der Öl- und Aquarelltechnik gleich tüchtig, hat er nicht weniger als vierhundert Schöpfungen allerersten Rangs hinter-

[1]) Haag'sche Kunstkring: Catalogus van de Tentoonstelling van oude Portretten Nr. 90.
[2]) *J. H. W. Unger*, Adriaen Brouwer te Haarlem. Oud Holland 1884, S. 161.
[3]) *W. Bode,* Adriaen van Ostade als Zeichner und Maler. Wien 1880.

lassen, die überaus viel Reiz haben. Ostade hat nicht die Großartigkeit der Pinselführung eines Brouwer, nicht die prickelnde Mache des Teniers, dafür dringt er tiefer ein ins Innerste seiner Stoffe. Wenn er sich gelegentlich die Kneipe als Motiv wählt, so ist er doch auch ein Darsteller des Familienlebens und weiß uns seine Modelle in viel günstigerem Licht zu zeigen als jene. Ob er den Mann seiner Zeit, den Kleinbürger von Haarlem, in seinen eigenen vier Wänden oder



Fig. 247 Der Maler in seiner Werkstatt von Adriaen van Ostade (Nach Photographie Bruckmann)

auswärts aufsucht, er stellt ihn fabelhaft ausdrucksvoll dar. Ist Teniers der Wahrheit getreuer als Ostade? Wir möchten es nicht entscheiden, denn der eine malt den vlämischen, der andere den holländischen Bauern, und diese unterscheiden sich mehr als man denken sollte. Müßte man beide in all ihren Wunderlichkeiten und Schrullen studieren, so wären Teniers und Ostade die verläßlichsten Gewährsleute dafür. Teniers führt uns in die Kneipe, in die Tabaksstube, wo die Männer zusammentreffen, um Geschäftliches zu bereden, sich auch gelegentlich zu betrinken. Das sind die „Toeback Drinkers“, von denen die Schriftsteller

der Zeit in Beziehung auf Brouwer sprechen. Ostade führt uns ins Haus, in die Familie des Bauern, in den Kreis der Seinigen, wo zwar kein Überfluß, aber Wohlstand, Behaglichkeit zu herrschen scheinen. Und wenn der Maler uns einlädt, ihm auf den Dorfplatz zu folgen, wo nach dem Klange der Fiedel getanzt wird, so nehmen wir denselben Geist der Unabhängigkeit, die durch Selbstachtung in Schranken gehaltene Lustigkeit wahr, die uns in den Schützen- und Regentenstücken des Frans Hals entgegentreten. Diese ländlichen Feste haben keinen andern Zeugen als die Teilnehmer. Ostade ist der Molière der holländischen Malerei. Alles, was in einem Bild mitsprechen kann, um uns die Personen vertraut zu machen, ist gewissenhaft, mit Andacht angebracht. In den Interieurs wird mit dem Licht geknausert, die belichteten Stellen beschränken sich auf Punkte, wo einzelne Gegenstände leuchten, die dem übrigen Bedeutung und Nachdruck verleihen,[1]) im Hintergrund öffnet sich häufig ein zweiter Raum, der der Familie vorbehalten ist. Das ist die kleine Welt, aus der dieser Künstler Anregung schöpft. Und wenn der wandernde Musikant vorüberzieht und ins Wirtshaus tritt, so spielt er nicht nur, um die Gäste zum Singen zu begleiten, sondern es entsteht ein Familienfest, die Kinder hüpfen auf dem Schoß der Mutter im Takt mit, sogar der Hund gibt beim Klang der Fiedel, der Leier oder des Dudelsacks seine Kunststücke zum besten.



Fig. 248 Zwei schmausende Bauern von Adriaen van Ostade

Ostade hat keine Geheimnisse vor uns, er gewährt uns gern Zutritt in die Werkstatt, wo seine Bilder entstehen (Dresdener Galerie) (Fig. 247). Es ist eine ländliche Stube, worin der Künstler am niedern Fenster vor der Staffelei sitzt und in gesammelter Ruhe seine kleinen Meisterwerke ausarbeitet. Auch hier im Arbeitszimmer ist das Licht sehr sparsam verteilt, was den Effekt der Bilder erklärt. Ostade trägt weit weniger Sorge um „interessante Stoffe“ als Teniers, er strengt seine Phantasie nicht an, was er uns mitteilt, ist meist außerordentlich einfach, wie er's mitteilt, darin liegt die Meisterschaft.

Im Louvre befindet sich ein mit der Jahreszahl 1654 bezeichnetes Familienbild Ostades, das man lange Zeit für ein Porträt seiner eigenen Familie hielt.

---

[1]) Beispiel dafür der Alchimist der Nationalgalerie in London.

Es ist von fesselndem Reiz und atmet eine wohltuende, harmlose Gutmütigkeit. Der Schulmeister (Nr. 2496) wie der Fischmarkt (Nr. 2497) derselben Galerie sind berühmt. Auch München besitzt einige hochgeschätzte Bilder von ihm, darunter namentlich der Tanz im Wirtshaus (Nr. 370). Eine andere Wirtshausszene der Galerie in Dresden (Nr. 1400), die mit 1679 bezeichnet ist, und namentlich die beiden essenden Bauern (Nr. 1398) von 1663 (Fig. 248) sind hervorragende Leistungen, herrlich im Ton und von überaus geschickter, auf gründlichster Beobachtung beruhender Anordnung. Der Federnschneider der Sammlung in Stockholm (Nr. 551) ist ebenfalls vollendet in der Technik wie in der Schärfe der Beobachtung (Fig. 249).



Fig. 249 Der Federnschneider von Adriaen van Ostade

So wenig wie Teniers, kann sich Ostade dem Einfluß Brouwers vollständig entziehen, ja seine Wirtshausszene in Dresden (Nr. 1395), eine Jugendarbeit, mehr in der Manier seines Bruders Isack als seiner eigenen, wurde lange Zeit Brouwer zugeschrieben. Die Laufbahn dieses Bruders *Isack* war sehr kurz, 1621 geboren, ist er um 1640 schon nicht mehr unter den Lebenden, und trotzdem hat er so treffliche Arbeiten hinterlassen, daß sie mit denen des Bruders verwechselt werden konnten. Bei ihm nimmt die Landschaft, eine schattige, tieftönige Landschaft, eine bedeutendere Stelle ein als bei Adriaen. Mit Vorliebe hat er den Halt vor dem Bauernhof in verschiedenen Fassungen wiederholt und ist damit in Berlin, Petersburg und Brüssel vertreten. Ein Bild dieser letzteren Sammlung trägt eine unbedingt falsche oder gefälschte Jahreszahl, 1660, während man doch weiß, daß der Künstler schon zwanzig Jahre vorher gestorben ist.

Amsterdam war um diese Zeit der wichtigste Mittelpunkt der Kunst in Holland. In dieser Stadt, die ihr Handel zur Hauptstadt erhoben hatte, fanden sich gewissermaßen die treibenden Kräfte der Nation zusammen, und auch das geistige Leben nahm einen kräftigen Aufschwung. Das Rathaus und das Rijksmuseum in Amsterdam bewahren die Spur reger künstlerischer Tätigkeit.[1]) Um nur vom 17. Jahrhundert zu sprechen, so wird seiner Schule reicher Glanz verliehen durch einen Meister von hoher Bedeutung: *Thomas de Keyser* (1596 oder

[1]) *A. Bredius,* Die Meisterwerke des Rijksmuseums zu Amsterdam. München 1887—88.

97—1667), dessen Anatomievorlesung des Doctors Sebastian Egbertsz de Vry vom Jahre 1619 (Amsterdam, Fig. 250) sich durch Großartigkeit des Stils und Vertiefung des Ausdrucks derart auszeichnet, daß sie beweist, wie damals schon die Wege geebnet waren, auf denen *Rembrandt,* der seine Jugend freilich anderwärts verlebte, so stolz und entschlossen bis ans Ziel wandern sollte.

Rembrandt Harmensz van Rijn, dieser große Maler und nicht minder große Dichter ist am 15. Juli 1606 in Leyden geboren.[1]) Aus niederem Stande — der Vater war Müller — blieb er in unmittelbarer Berührung mit der Natur, und wenn er auch so gut wie andere von seiner Zeit und Umgebung beeinflußt wurde, so erwies er sich doch frühzeitig als eine Persönlichkeit, die von Anfang an auf sich selbst steht und sich von den Zeitgenossen unterscheidet. Wenn Holland, wie wir



Fig. 250 Anatomievorlesung von Thomas de Keyser

sahen, schon im 16. Jahrhundert treue Beobachter der Wirklichkeit besaß, so findet Rembrandt zur Wiedergabe der Natur neue Töne und gibt uns ganz neue Eindrücke. Ruft er zuweilen auch die Erinnerung an frühere Maler wach, so ist man eher versucht seine Vorbilder unter den herrlichen Koloristen der venetianischen Schule zu vermuten. Bei seinen Lehrern *Jakob van Swanenburgh* († 1638) in Leyden und besonders bei *Pieter Lastman* (1583—1633) in Amsterdam lernte er eine ausgesprochene Vorliebe für den Romanismus kennen. Er selbst sollte die italienische Kunst nicht mit Augen schauen, und doch blieb sie ihm nicht fremd, darf vielmehr an dem Inhalt und der Auffassung mehr als eines seiner Werke ihren Teil beanspruchen.

[1]) *W. Bode-Hofstede de Groot,* Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliogr. Nachbildungen, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Paris 1897—1902. 7 Bde. — *E. Michel,* Rembrandt. Paris 1893. — *C. Vosmaer,* Rembrandt, sa vie et ses œuvres. Haag 1877. — *K. Neumann,* Rembrandt. Berlin u. Stuttgart 1902. — Eine Übersicht bietet *H. Knackfuss,* Rembrandt.

Lastman wie *Nikolas Moeyaert* und andere Holländer der Zeit waren, wie Bode festgestellt hat, besonders stark von Caravaggio und Adam Elsheimer beeinflußt. Aus der Elsheimerschen Aussaat gingen treffliche Künstler hervor, auch Rembrandt pflückte noch manche Blume von diesem Feld. Trotzdem weiß er, gerade wie Rubens, der seinerseits auch auf ihn eingewirkt hat, in seinem kräftigen Wachstum alsbald die Kunstprinzipien seines Landes derart zu erneuern und umzugestalten, daß man geneigt wird, alles Vergangene, und wären es auch Meisterwerke, und wären sie auch von Frans Hals selbst gemalt, als oberflächlich oder konventionell zu empfinden.

Rembrandts Aufstieg vollzog sich außerordentlich rasch. Bis 1631 lebt er in Leyden. Das ist die Zeit seiner Entwicklung; sie wird bezeichnet durch eine große Anzahl von Studien nach dem eigenen Gesicht, Bildnisse der Eltern und einige religiöse Bilder kleinen Formats, den Geldwechsler im Museum in Berlin, Apostel Paulus im Gefängnis in der Galerie in Stuttgart (Nr. 265), beide mit der Jahreszahl 1627 bezeichnet. Beim Apostel Paulus überwindet die Vertiefung des Ausdrucks die noch fühlbare Schule Lastmans, hier ist schon seelische Innerlichkeit vorhanden, die dem Bilde Wert verleiht. Simson und Delila, im Besitz des deutschen Kaisers in Schloß Sanssouci, trägt die Jahreszahl 1628. In diesem Bild, von sehr kleinem Maßstab, geben sich schon die höchsten Absichten des Malers kund, und bald soll er Gelegenheit haben, sie zu gestalten. Aus dieser Periode seines Schaffens stammt eine Anzahl von Radierungen[1]), meist Studienköpfe, wozu er den Vater, die Mutter und namentlich sich selbst als Modell benützt, denn Rembrandt wird ja nicht müde, an seinem eigenen Antlitz Lichtwirkungen und seelischen Ausdruck zu studieren, die in seiner Kunst eine so bedeutsame Stellung einnehmen sollten. Vor dem Ausgang des Jahrs 1631 in Amsterdam angesiedelt, beginnt er dort eine Künstlerlaufbahn, von deren 38 Jahren ein jedes durch Meisterwerke bezeichnet ist. Kaum am neuen Wohnort heimisch geworden, sah sich der jugendliche Meister berufen, ein Werk zu schaffen, das durch Inhalt und Form bestimmt war, ihm die erste Stellung unter den Künstlern seiner Heimat zu sichern. Es handelte sich darum, der Serie von Bildnissen der Ärztezunft in Amsterdam ein weiteres hinzuzufügen. Dieses unter dem Namen Anatomievorlesung des Dr. Tulp berühmt gewordene Bild ist heute im Besitz des Museums im Haag; es trägt die Jahreszahl 1632 (Fig. 251). Der Künstler läßt uns einer an einem männlichen Leichnam ausgeführten anatomischen Demonstration beiwohnen, die der Professor Nikolas Pieterszoon Tulp in Gegenwart von sieben jungen Männern, seinen Schülern, vornimmt. Er erläutert die Funktionen der Beugemuskeln des Vorderarms. In der langen Reihe teils früherer, teils späterer Bildwerke, die denselben Stoff behandeln und heute im Museum im Haag, in Rathäusern und Zunfthäusern Hollands zu sehen sind, bringt dieses Werk eines sechsundzwanzigjährigen Künstlers alle andern in Vergessenheit, so große Namen sie auch tragen mögen, so unantastbar meisterlich ihre Technik sein mag. Indem er sich von der herkömmlichen Formel entfernte, hat der Künstler dem Vorwurf ganz neues Leben eingehaucht und hat sich zu einer bisher ungeahnten Höhe der Kunst aufgeschwungen. Die Anordnung der Figuren, die alle als Kniestück gezeigt sind, die Verteilung des Lichts, die Kraft der Farbe, die Vertiefung des geistigen Ausdrucks in den Köpfen,

[1]) Reproduktionen der Radierungen Rembrandts in Heliogravuren herausgeg. von *Ch. Blanc* (Paris 1880), *Amand Durand* (Paris 1883), in Lichtdrucken von *D. Rovinski* (St. Petersburg 1890, mit Wiedergabe aller Plattenzustände. Kritische Verzeichnisse von *A. Bartsch* (Wien 1797), *Claussin* (Paris 1824), *Ch. Blanc* (Paris 1859), *Middleton* (London 1878), *F. S. Haden* (London 1879), *W. v. Seidlitz* (Leipzig 1895). Vgl. ferner *W. v. Seidlitz,* Rembrandts Radierungen. Leipzig 1894.

alles ist gleich bewunderungswürdig. Der Professor, der den Hut auf dem Kopf trägt, spricht mit der ganzen Autorität der Wissenschaft zu Hörern, die seinem Wort wie seiner Demonstration mit Spannung folgen. Wenn man zu dieser Treff-



Fig. 251 Gruppenporträt der Amsterdamer Chirurgengilde (Sog. „Anatomie") von Rembrandt (Nach Photographie Hanfstaengl)

sicherheit im Stil noch die technische Vorzüglichkeit aller Einzelheiten hinzunimmt, so begreift man leicht, daß Rembrandt mit diesem einen kühnen Griff seine Stellung unter den Großen der Kunstgeschichte erobert hatte, und diese

Eroberung hatte er machen dürfen, ohne den zu allen Zeiten konventionellen und tyrannischen Forderungen des Publikums irgend ein Opfer zu bringen.

Von diesem Tag an war er der Maler, dem Holland zujubelte. Man stritt sich um die Gunst, ihm sitzen zu dürfen, und zwar mit Recht, denn die meisten Modelle, die es erreichten, haben damit Unsterblichkeit gewonnen. Zu den schönsten Bildnissen dieser Periode gehören das Porträt Jan Pellicornes und seines Sohns in ganzer Figur und das der Gemahlin Pellicornes mit ihrer Tochter im Wallacemuseum in London (Nr. 79. 80). Beide sind um 1632 entstanden. Unter den Radierungen aus dieser Zeit ragt ein Bildnis seiner Mutter hervor (Bartsch 343), ein Wunderwerk des Helldunkels und der Stilreinheit (um 1631).

1633 heiratete Rembrandt ein junges Mädchen aus angesehener friesischer Familie, Saskia van Uilenburg. Sie bedeutet für Rembrandts Kunst, was Helene



Fig. 252 Der Schiffsbaumeister und seine Frau von Rembrandt Buckingham Palace, London (Nach Photographie Hanfstaengl)

Fourment für die des Rubens, die Fornarina für die Raffaels bedeutet haben. Auf einer köstlichen Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett, die vom 8. Juni datiert ist, zeigt uns Rembrandt die junge Frau, eine Blume in der Hand haltend, einen großen Strohhut auf dem Kopf, und unter diese Zeichnung hat er geschrieben: „Nach meiner Hausfrau konterfeit, da sie einundzwanzig Jahre alt war, drei Tage nach unserer Hochzeit.“ [1]) Rembrandt wird nicht müde, der Welt von seinem Glück zu erzählen. In den verschiedensten Rollen, stets reich gekleidet und geschmückt, erscheint die junge Frau, bald in Bildern, bald in Radierungen. Sie ist die „Judenbraut“ der Galerie Liechtenstein, die „Artemis“ in Madrid. In einem berühmten Bild der Galerie in Kassel erinnert ihr Anzug an die deutsche Frauentracht des 16. Jahrhunderts. In einem Gruppenbild der Dresdener Galerie, das um 1636 entstand, sitzt Rembrandt in Lands-

[1]) „Dit is naer mijn huysvrouw geconnterfei do sij 21 jaer oud was, den derden dach als wij getroudt waeren.“



Fig. 253 Kreuzabnahme in der Pinakothek zu München von Rembrandt

knechtstracht am festlichen Tisch und hebt lachend das Glas hoch, als ob er auf die Gesundheit der jungen Frau trinken wollte, die er auf seinen Knien hält. Eine erlesene Radierung (B. 347) zeigt das Bildnis Saskias mit perlendurchflochtenem Haar. Auch in andern Bildern dieser Zeit strömt das Liebesglück des Meisters aus; sie atmen Lebensfreude und Lust. Nichts Herrlicheres, nichts Vollendeteres z. B. in Ausführung und Auffassung als der Schiffsbaumeister und seine Frau in der Kgl. Sammlung im Buckinghampalast, ein Porträt aus

dem Jahre 1633 (Fig. 252). Die nun folgenden Jahre gehören zu den fruchtbarsten des Künstlers, wenn auch nicht im Porträt, denn mit Ausnahme der Radierung, worin wir von 1635 ein Porträt von Jan Uytenbogaert, Pastor der Remonstrantensekte (B. 279), von 1636 den Manassah Ben Israel (B. 269) und Rembrandt, zeichnend, am Fenster neben seiner Frau besitzen, sind Bildnisse aus diesen Jahren Seltenheiten. Dafür schafft der Künstler Gemälde verschiedenen Inhalts, die zu seinen bedeutendsten zählen. 1633 hatte der Statthalter Friedrich Heinrich von Nassau einen Zyklus aus der Passion bei Rembrandt bestellt, der erst 1639 vollendet wurde, und dessen sämtliche Teile in der Münchener Pinakothek vereinigt sind. Aus dieser Bilderfolge, worin er in kleinem Maßstab die Kreuzaufrichtung und die Kreuzabnahme [1]) (Fig. 253), Christus im Grab, die Auferstehung und die Himmelfahrt dargestellt hat, erinnert die Kreuzabnahme, wenigstens in der Anlage der Komposition, an das Bild von Rubens, das ja durch Vorstermans Stich allgemein bekannt war. Wie sein berühmter Antwerpener Genosse hat auch Rembrandt alles Licht auf den Leichnam Christi konzentriert und dadurch gleich ihm die ergreifende Wirkung mächtig gesteigert. Unter den sonstigen Werken dieser Periode seien hervorgehoben Simsons Hochzeit der Dresdener Galerie, Christus als Gärtner im Buckingham Palace, beide mit 1638 bezeichnet; das Doppelbildnis des Predigers Ansloo und seiner Frau ? (1641) im Berliner Museum, das Selbstporträt (1634) im Louvre und das köstliche Bildchen derselben Sammlung, Die hl. Familie (1640), das unter dem Namen „Tischlerwerkstatt" bekannt und eine der anmutigsten Schöpfungen des Meisters ist. Ein Männerporträt in Brüssel, ein Seitenstück dazu im Buckingham Palace, das unter dem Namen die Frau mit dem Fächer geht, stammen beide aus dem Jahr 1641, und dieser Zeit scheint auch das herrliche, weltberühmte Porträt der Elisabeth Bas im Ryksmuseum in Amsterdam (Nr. 1249) anzugehören.

Rembrandt stand auf der Höhe seines Ruhms und seiner Erfolge. Er hatte sich ein Haus erworben, das, bei seiner Vorliebe für charakteristische Typen, bezeichnender Weise mitten im Judenviertel, in der St. Antonsstraße, lag, und seine Wohnung, worin all die Kunstgegenstände und Kuriositäten, die er auf seinen Bildern anzubringen liebt, angesammelt waren, prunkvoll eingerichtet. Er war umgeben von einer Schar junger Leute, die nach seinem Unterricht geizten und wovon mehrere selbst berühmte Künstler wurden. Ein Bild der Münchener Pinakothek, das Opfer Abrahams, von 1636, trägt die Bemerkung: Rembrandt verandert en overschildert, [2]) ist also wohl die Arbeit eines Schülers, die der Meister zurechtgemacht hat.

Im Jahr 1642 wandten sich die Büchsenschützen (Cloveniers) von Amsterdam, deren Kommandant damals Frans Banning Cocq war, einer der angesehensten Männer der Stadt, an ihn, um zum Schmuck ihres Schützenlokals (doel) eines jener Gruppenbilder zu erhalten, die den Ruhm der großen holländischen Künstler ausmachen. Das war die Veranlassung zu einem der bedeutendsten Werke Rembrandts, dem weltberühmten Gemälde, das die „Nachtwache" genannt wird, obwohl die Lichteffekte darin von der Sonne ausgehen (Fig. 254). Auf einer Leinwand von fünf Meter Länge und vier Meter Breite, die ursprünglich noch größer gewesen ist, stellt er, in der Komposition völlig abweichend von der Formel, die seine Vorgänger für Aufgaben dieser Art geschaffen hatten, eine bewegte Szene dar, woran etwa zwanzig Personen beteiligt sind. Auf den Appell der Tambours

[1]) Auch radiert, B. 82. Eine erste Kreuzabnahme in Petersburg trägt die Jahreszahl 1634.

[2]) Verändert und übermalt von Rembrandt.

greifen die Schützen zu den Waffen, um sich um ihren Kapitän und Willem van Ruytenburch, seinen Leutnant, die, der eine in Schwarz, der andere in Gelb,



Fig. 254 Gruppenporträt einer Schützengilde (Sog. „Nachtwache") von Rembrandt

lebhaft sprechend im Vordergrund stehen, zu scharen. Die übrigen Personen sind nebensächlich.

Das im Ton unvergleichlich schöne Bild befriedigte in seiner freien Behandlung die Eitelkeit der Besteller und Bezahler nur teilweise, es trug jedenfalls nicht dazu bei, die Bewunderung der Zeitgenossen für seinen Urheber zu



Fig. 255 Gruppenporträt der Vorsteher des Tuchhauses (Sog. „Staalmeesters") von Rembrandt (Nach Photographie Hanfstaengl)

mehren, die gerechtere Nachwelt aber erblickt darin ein Meisterwerk, das Rijksmuseum in Amsterdam einen seiner wertvollsten Schätze, dem in der Tat die ganze übrige Galerie nur als Rahmen zu dienen scheint. Es scheint, daß man

1715 das Bild in barbarischer Weise an allen vier Seiten abgeschnitten hat, um es in einen Saal des Stadthauses hineinzupassen, wo es längere Zeit untergebracht war.

Im selben Jahr, als der junge Rembrandt seinen Namenszug auf dieses Werk höchster Meisterschaft gesetzt hatte, entriß ihm der Tod die anmutige Gefährtin seines Lebens. Die moderne Kunstforschung findet tiefe Spuren dieses grausamen Verlusts in der Kunst des unglücklichen Meisters. Mit schwerer Geldnot kämpfend, von unbarmherzigen Gläubigern gehetzt, versenkt er sich ganz in seine Kunst. Seine Behandlung wird immer breiter, seine Farbe tiefer, wobei sein Helldunkel immer mehr an zauberischer Schönheit gewinnt. Aus dem Jahr 1654 rühren die in dieser Hinsicht vollendetsten Werke Rembrandts sowohl in der



Fig. 256 Familienporträt von Rembrandt im Museum zu Braunschweig (Nach Photogr. Bruckmann)

Malerei als der Radierung her. Dazu gehören die Bathseba des Louvre in Lebensgröße, die kleine Badende in der Nationalgalerie in London, das Bildnis des bärtigen Greises in der Dresdener Galerie, das Porträt einer alten Frau in der Ermitage in Petersburg, der Bürgermeister Six im Sixschen Hause in Amsterdam. 1655 schuf er eins seiner Meisterwerke, Joseph wird bei Potiphar von dessen Frau verklagt, im Berliner Museum, und das Bildnis seines Sohns Titus in der Sammlung Kann in Paris, sowie Jakob segnet Josephs Söhne in der Galerie in Kassel, ein durch sein beinahe „modernes" Wesen überraschendes Bild.

Da Rembrandt einen ansehnlichen Teil seiner Bilder mit dem Namenszug und sogar der Jahreszahl ihrer Entstehung versehen hat, läßt sich der Umschwung in seinem Stil von Jahr zu Jahr verfolgen. Man beobachtet, daß er sich seit dem Tod seiner Frau mehr und mehr in die Natur versenkt und von

seinen einsamen Spaziergängen die herrlichsten Eindrücke und Landschaftsbilder mitbringt. Was poetische Empfindung und Größe betrifft, so hat er die berühmte Mühle, im Besitz des Marquis von Landsdowne im Schloß Bowood, nie übertroffen. Woermann sagt nicht mit Unrecht, daß es die schönste Landschaft der Welt sei. Während Hab und Gut des Meisters, von den Gläubigern mit Beschlag belegt, unter den Hammer kommt und verschleudert wird, schafft der große unglückliche Künstler Werk um Werk, wovon bei der heutigen Wertung Rembrandtscher Bilder das unbedeutendste reichlich genügt hätte, ihn wieder flott zu machen. Am Tage vor der Zwangsversteigerung seines Hausrats malt Rembrandt eine neue Anatomievorlesung, bekannt unter dem Namen der Anatomie des Dr. Deyman. Nur ein Bruchstück davon konnte aus einem Brand, dem das Bild im Jahr 1723 zum Opfer fiel, gerettet werden; es wird in Amsterdam aufbewahrt und ist grandios in der Mache. Brutal hat der große Künstler den Leichnam mit ausgeweidetem Thorax und bloßgelegtem Gehirn, die Fußsohlen nach vorne, in starker Verkürzung vor den Beschauer gelegt.

Bis 1669 fuhr Rembrandt fort, Werke zu schaffen, worin sein Helldunkel immer poetischer, seine Technik immer meisterlicher wird. Unter die besten Arbeiten dieses letzten Jahrzehnts gehören die Syndici der Tuchmacherzunft, die „Staalmeesters“, in Amsterdam vom Jahre 1661, im Rijksmuseum (Fig. 255), worin der Meister einen Maßstab gibt für das außerordentliche Verständnis, womit er dem einfachsten Motiv die höchste Wirkung abzugewinnen weiß. Die dreißig Jahre, die zwischen der ersten Anatomie und diesem Bild liegen, haben seine Kunst von aller Schwere der Malerei, allen Spuren der Arbeit frei gemacht. Es folgen die Judenbraut (Ruth und Boas?) derselben Galerie, die Verschwörung des Claudius Civilis im Museum von Stockholm, ein herrliches Frauenporträt von 1666 in der Nationalgalerie in London, ein im Profil gezeigter Greisenkopf mit großem Hut in der Dresdener Galerie (Nr. 1570), ein wunderbar leuchtendes Familienbild, eine Mutter mit drei Kindern, in Braunschweig (Fig. 256), das keine Jahreszahl trägt, aber nach allen Richtungen hin die Kunst des alternden Meisters in einer wahren Verklärung zeigt. Die großherzogliche Sammlung in Darmstadt besitzt die letzte Arbeit von Rembrandts Hand, eine Geißelung von 1668. Ohne in seiner Kunst zu ermatten oder zu sinken, schreitet der Meister dem Ende, der Nachwelt zu, die in ihm nicht nur den größten Maler Hollands, sondern einen der größten Künstler aller Völker und Zeiten feiert.

Je tiefer man in Rembrandts Kunst eindringt, desto mehr würdigt man sein Vermögen, dem geringsten Ding den tiefsten seelischen Ausdruck abzugewinnen. Ein Strich seines Bleistifts, seiner Radiernadel, ein Pinselhieb genügt, einer Szene Leben einzuhauchen. Nie ist ein Maler tiefer in das geistige Wesen, die Seele seiner Stoffe eingedrungen, ein Ziel der Kunst, das ihm weit höher steht als alle Beobachtungen, wodurch sich seine Vorgänger gebunden fühlten. Und so wirkungsvoll die Hilfsmittel seines Helldunkels sind, der seelische Ausdruck steht immer noch über der höchsten malerischen Wirkung. Man darf es aussprechen, daß gar kein anderer auf diesem Gebiet an seine Seite zu stellen ist.

Betrachtet man Rembrandt als Radierer[1]), so hat er nicht bloß die Technik dieser schönen Kunst, so wie die Neuzeit sie versteht, im wesentlichen geschaffen, indem er ihr die höchste malerische Wirkung verlieh, sondern in seinen Radierungen uns auch den besten Schlüssel zum Verständnis seines eigenen

---

[1]) Vgl. die S. 270 angegebene Literatur.

Wesens gegeben. — Die Gesamtheit seiner Blätter umfaßt in 369 Nummern, verschieden an Wert, die Darstellung der allerverschiedensten Motive biblischer und weltlicher Geschichte, Mythologisches und Allegorisches, Genre, Bildnis und Landschaft. Auf jedem dieser Gebiete schuf er — man darf es ohne Übertreibung sagen — Meisterwerke. Wenn bei andern Künstlern die Griffelkunst häufig nur eine wertvolle Andeutung, die erste Niederschrift eines in einer andern Technik zu vertiefenden Gedankens bedeutet, so schafft Rembrandt auf der Platte vollendete, in sich geschlossene Werke, die nichts Gelegentliches, Zufälliges an sich tragen. Chronologisch geordnet offenbaren uns die Radierungen, aus denen sein graphisches Werk besteht, mit überraschender Deutlichkeit die geistige Entwicklung, die seelischen Zustände des Meisters. Sie vermitteln uns Tag um Tag



Fig. 257 Die Landschaft mit den drei Bäumen, Radierung von Rembrandt

den Einblick in sein intimstes Leben. Wir sehen, wie er sich in der Jugend übt, auf seinem eigenen Antlitz und den Gesichtern seiner Nächsten die flüchtigsten Spuren von Gefühlen und Gemütsbewegungen, Freude, Schmerz, Staunen, Grauen zu erspähen und festzuhalten. Wir begleiten ihn auf seinen Spaziergängen, wo er alle Naturerscheinungen beobachtet, den Himmel und sein Gewölk, den fernen Horizont, die Umrisse der Bäume, der Felsen. Wer kennt nicht wenigstens Rembrandts Landschaft mit den drei Bäumen (1643) (Fig. 257), nicht nur unter seinen Blättern das schönste, sondern überhaupt die schönste Darstellung ihrer Art. Das sogenannte Landgut des Goldwägers (1651) mit dem unabsehbaren Horizont gehört zu den genauesten Wiedergaben holländischer Natur, die darin vom Gefühl eines großen Künstlers dichterisch verklärt ist. In dieser Auffassung des Heimatlandes hatte Rembrandt einen Vorläufer, *Hercules*

Segers [1]), von dem das Berliner Museum bemerkenswerte Landschaften mit weiter Ferne besitzt und dessen graphische Arbeiten zum Erlesensten ihrer Gattung gehören. Dieser Meister, der um 1589 geboren und 1650 im tiefsten Elend gestorben ist, erfand ein Verfahren, die Radierung farbig und auf Leinwand zu drucken. Es wird erzählt, daß er alles Weißzeug seines Hauses den Versuchen für diese Erfindung geopfert habe. Eine prachtvolle Landschaft in Abendbeleuchtung befindet sich in den Uffizien in Florenz, die großartige Naturauffassung entspricht ganz der des Rembrandt. Rembrandt hat seine große Flucht nach Ägypten (um 1653) auf eine Platte radiert, auf der Segers eine Landschaft nach Elsheimer mit Tobias und dem Engel ausgeführt hatte; die teilweise abgeschliffene Platte hat von der ersten Arbeit den Himmel und den weiten Horizont beibehalten.



Fig. 258 Selbstbildnis Rembrandts vom Jahre 1639

Bezeichnend ist für den großen Koloristen, mit welcher Sorgfalt er seine Radierungen behandelt. Wir haben Blätter, wovon zehnerlei Plattenzustände vorhanden sind, wie die große Auferweckung des Lazarus. Trotz seiner großen Übung in der Technik und ihren Wirkungen, überließ Rembrandt nichts dem Zufall. Seine Platten sind überarbeitet, verändert, verschärft nicht nur, um die Wirkungen zu steigern, sondern mitunter auch der Komposition selbst zuliebe. Das ist namentlich bei den drei Kreuzen (1653) der Fall, wo der vierte Plattenzustand eine vom ersten völlig abweichende Komposition zeigt. Das Blatt ist von zauberischer Wirkung und wetteifert an malerischem Reiz mit den Bildern des großen Künstlers.

Die Radierung Christus, die Kranken heilend (um 1649?) ist unter dem Namen des Hundertguldenblatts berühmt. (Vergl. die Tafel.) Man erzählt, Rembrandt habe einen Abdruck davon um diesen Preis verkauft, in unserer Zeit hat der große französische Sammler Dutuit beinahe dreißigtausend Franken für den seinigen bezahlt. Es gibt überhaupt nur neun Abdrücke von diesem ersten Plattenzustand, wovon sich zwei in Amsterdam, zwei in London, je einer in Berlin, Paris und Wien, endlich die beiden letzten im Besitz des Barons Edmund von Rothschild in Paris befinden. Man muß auch sagen, daß dieses Blatt in Beziehung auf Wirkung, auf tiefes menschliches wie religiöses Gefühl

[1]) *A. Bredius,* Hercules Segers. (Oud Holland 1898, p. 1.) — *W. Bode,* Der Maler Hercules Segers (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, 24. Jahrg., 1903, S. 179).

[illegible] Pariser Museum bemerkenswerte Landschaften mit weiter [illegible] dessen großartige Arbeiten zum Frieszusten ihrer Gattung gehören [illegible], der [illegible] geboren und 1650 im tiefsten Elend gestorben [illegible] zu drucken. Es [illegible] seines Hauses den Versuchen für diese Er[illegible] Landschaft in Abendbeleuchtung befindet [illegible] entspricht ganz der [illegible] nach Ägypten (um 1653) [illegible] eine Landschaft nach Elsheimer mit [illegible]; die teilweise abgeschliffene Platte [illegible] den weiten Horizont beibehalten.

Bezeichnend ist für den großen Koloristen, mit welcher Sorgfalt er seine Radierungen behandelt. Wir haben Blätter, wovon zehnerlei Plattenzustände vorhanden sind, wie die große Auferweckung des Lazarus. Trotz seiner großen Übung in der Technik und ihren Wirkungen, überließ Rembrandt nichts dem Zufall. Seine Platten sind überarbeitet, verändert, verschärft nicht nur, um die Wirkungen zu steigern, sondern mitunter auch der Komposition selbst zuliebe. Das ist namentlich bei den drei Kreuzen (1653) der Fall, wo [illegible] ersten völlig abweichende Komposition zeigt. [illegible] und wetteifert an malerischem Reiz mit [illegible]

[illegible] im Jahre 16[illegible]

[illegible] Christus [illegible] Kranken heilend (um 1649?) ist unter dem [illegible] berühmt. (Vergl. die Tafel.) Man erzählt [illegible] Rembrandt habe [illegible] davon um diesen Preis verkauft. In [illegible] hat der [illegible] Sammler Dutuit beinahe dreißigtausend [illegible] gibt überhaupt nur neun Abdrücke vom [illegible] ersten Plattenzustand [illegible] zwei in Amsterdam, zwei in London, [illegible] in Berlin, Paris [illegible] die beiden letzten im Besitz des Barons [illegible] Edmund von Rothschild [illegible]. Man muß auch sagen, daß dieses [illegible] in Beziehung [illegible] menschliches wie religiöses Gefühl

[illegible] A. Bredius, [illegible] Hercules Segers (Jahrbuch [illegible] Bd. 1898, p. 1[illegible] — W. Bode, Der Maler [illegible] Kunstsammlungen, 24. Jahrg., 1903, S. 179.



Rembrandt sculp. Heliogr. Meisenbach Riffarth & Co. Berlin

CHRISTUS DIE KRANKEN HEILEND (S. G. HUNDERTGULDENBLATT)
Radierung von Rembrandt

Paul Neff Verlag (Carl Büchle) in Stuttgart

nicht nur zu den selten gewordenen, sondern auch zu den schönsten Schöpfungen Rembrandts gehört. Zwei Bildnisse von Rembrandt in Radierung, der Arnoldus Tholinx (um 1656) und der alte Haaring (um 1655) erzielten bei einer öffentlichen Versteigerung das erste den Preis von 16000, das zweite den von 3800 Mark. Endlich wurde das Porträt von Ephraim Bonus, der sogenannte „Juif à la rampe", (wegen des Treppengeländers, worauf sich die Gestalt stützt) bei einer Versteigerung gleichfalls vom Baron Rothschild um 39000 Franken erstanden. Wir führen diese Preise an, um zu zeigen, in welch hohem Ansehen die Werke des wunderbaren Meisters heute stehen. Es braucht kaum versichert zu werden, daß die Werke seines Pinsels im selben Verhältnis gewertet werden. Das Berliner Museum hat 1894 für sein Bild Nr. 828, das Porträt des Mennonitenpredigers Anslo 600000 Mark bezahlt, und wenn gewisse berühmte Bilder des Meisters dem Verkauf ausgesetzt würden, ist mit Sicherheit anzunehmen, daß sie noch viel bedeutendere Preise erzielen könnten, wofür die für Raffaelsche Bilder bezahlten Summen einen Maßstab geben.

Die zahlreichen Schüler Rembrandts kommen nur als technisch geschickte Maler in Betracht. *Bernard Fabritius* aus Delft (1620?—54), *Govaert Flinck* aus Cleve (1615—60), *Ferdinand Bol* aus Dordrecht (1616—80), *Gerbrand van den Eeckhout* aus Amsterdam (1621—74), *Gerrit Dou* aus Leyden (1613—75), *Nikolas Maes* aus Dordrecht (1632—93), *Aert de Gelder* aus derselben Stadt (1645—1727) sind die bedeutendsten. Sie waren imstande, Werke zu schaffen, und das ist ein Ruhmestitel für den Meister, worin ihre Persönlichkeit die Erinnerung an den berühmten Führer der Schule besiegt. Gerrit Dou z. B. ist eine von dem glorreichen Meister und Mitbürger völlig verschiedene Individualität. Nikolas Maes hat Prächtiges geschaffen, wie die jungen Kartenspieler der Nationalgalerie in London, die alte Frau in Träumerei versunken im Museum in Brüssel, namentlich das junge Mädchen am Fenster des Rijksmuseums, ein wirklich hochbedeutendes Bild (Fig. 260). Leider blieb der wohlverdiente Erfolg aus, und das trieb den Künstler dazu, sich der Tyrannei der Mode derart zu fügen, daß Kenner heute noch die Möglichkeit bestreiten, daß die Werke seiner ersten und zweiten Manier von derselben Hand herrühren. In dieser zweiten ist er als Porträtist durchaus Weltmann. Seine liebenswürdigen Herren in den ungeheuren Perücken Ludwigs XIV. und den „Rhingrave"-Röckchen, seine Frauen mit den „Fontanges", die in Spitzen und schillernder Seide schier ertrinken, verkünden laut den Umschwung des Geschmacks, den nur das Genie eines Rembrandt eine Weile hatte verzögern können.



Fig. 259 Rembrandts Mutter, Radierung vom Jahre 1628

In der Tat hatte auch die vornehme Welt in Holland während der zweiten Hälfte von Rembrandts Leben die Unverblümtheit des großen Koloristen nicht ohne Widerstand aufgenommen. Houbraken erzählt ihm höhnisch das übrigens vollkommen richtige Wort nach: „Die Malerei ist nicht dazu da, berochen zu werden; Farbengeruch ist ungesund." Erst die moderne Kritik hat das Widerstreben weggeräumt, womit Rembrandts Kunst anerkannt wurde, solange man die Norm aller Schönheit in Raffaels Werken erblickte.

Bartholomeus van der Helst, 1613 in Haarlem geboren, 1670 in Amsterdam gestorben, also um wenige Jahre jünger als Rembrandt, war der nahezu geniale Vertreter dessen, was man die konservative, „kleinbürgerliche“ Kunst der Zeit nennen könnte. Fehlte ihm alles, was den Sohn des Leydener Müllers groß macht, die Kraft der Phantasie, der Zauber des Helldunkels, so verstand er dafür, als gut ausgebildeter Schüler von *Nikolas Eliasz Pickenoy* (ca. 1590—1646), einem Nachbar Rembrandts und gleichfalls beachtenswerten Bildnismaler, seinen Dargestellten vornehmen Anstand, absichtlich edle Linien zu geben, und das berühmte Festmahl der St. Georgsgilde (1648), jetzt im Rijksmuseum, fand mit Recht bei Publikum und Kennern Anklang (Fig. 261). Man darf sich wirklich nicht darüber täuschen, van der Helst ist ein sehr tüchtiger Maler, der seinen Ruhm nicht erschlichen hat. Seine vier Regenten des Wallonischen Waisenhauses in Amsterdam (1637) und sein Porträt des Bürgermeisters Andreas Bicker (1642) im Rijksmuseum wie das in die Dresdener Galerie geratene Gegenstück, das Porträt der Frau dieses Bürgermeisters, sind „von einer Lebendigkeit der Physiognomien, die fast dem Rubens gleichkommt“ (Fig. 262), und tragen den Stempel einer überlegenen Künstlerindividualität. Die Nachbarschaft der „Schutters Maaltyd“ und der Nachtwache im Rijksmuseum hat im Laufe der Zeit eine Art von Rivalität zwischen den beiden Bildern entstehen lassen, die doch, wie Fromentin mit Recht bemerkt, so verschieden voneinander sind wie Tag und Nacht, das eine die buchstäbliche Nachbildung, das andere die Verklärung der Wirklichkeit. Das van der Helstsche Riesenbild von fünfeinhalb Meter Länge steht durch seine Ruhe im Gegensatz zum Ungestüm des Frans Hals, durch seine Genauigkeit in allen Einzelheiten im Gegensatz zu Rembrandts Freiheit. Immerhin bleibt van der Helst, schiebt man die widerwärtige Erinnerung an sein Lob auf Kosten Rembrandts beiseite, ein redlicher, geschickter, gewissenhafter Künstler, der seiner Heimat zur Ehre gereicht. Der Zufall, der die beiden Werke zusammenführte, hat auch deutlich die Grenzlinie zwischen Talent und Genie sichtbar gemacht. Van der Helst überlebte Rembrandt nur um ein Jahr.



Fig. 260 Die Träumerin von Nikolas Maes (Nach Photogr. Hanfstaengl)

Maler von der Art des van der Helst machen selten Schule, ihre Kunst erregt keine Begeisterung bei der nachwachsenden Jugend. Auch liegt es in der Natur der festeingewurzelten Sitte, sich einzeln oder in Gruppen porträtieren zu lassen, daß in der Künstlerschaft entstehende Lücken sich rasch ausfüllen durch neue Kräfte, die sich dieser Gattung widmen, worin der Volkscharakter vielleicht klarer in Anschauung tritt als in jeder anderen. Unser Gesamtüberblick gewährt keine Muße zu analysierender Betrachtung. Das Bildnis war den Holländern derart zur Lebensgewohnheit geworden, daß auch Künstler, die sonst auf andern Gebieten tätig waren, wie einige der berühmtesten Landschafter und Tiermaler, ebenfalls daran teilhaben. *Adriaen van de Velde* (1636—1672) zum Beispiel, ein Tiermaler ersten Rangs, hat auch hervorragende Bildnisse hinterlassen — das des Künstlers und seiner Familie im Rijksmuseum (Nr. 1467) — und ebenso besitzt diese Sammlung von *Karel du Jardin* (1622 bis 1678) genau so viele Porträts als Landschaften und Tierstücke. *Nikolas Berchem*(1620–1683) endlich hat gleichzeitig mit herrlichen Landschaften, deren Staffage hervorragend behandelte Tiere bilden, große Figurenbilder gemalt. In Holland



Fig. 261 Schützenmahl zur Feier des Westfälischen Friedens von Bartholomeus van der Helst (Nach Photographie Hanfstaengl)

wurde dem Bildnis ein positiver und intimer Charakter verliehen, der einen auffallenden Gegensatz bildet zur Auffassung van Dycks zum Beispiel, der den Menschen nicht darstellt wie er ist, sondern wie er erscheint oder erscheinen möchte. Dieser eigentümliche Zug der Intimität entspricht vollkommen einem Lande, dessen Sitten, Gewohnheiten und Physiognomien das Porträt so treu wiederspiegelt. Szenen aus dem Leben des Mittelstands sind bei dieser Schule in Hülle und Fülle anzutreffen und entzücken uns bald durch ihre Traulichkeit, ihren gesunden Humor, den Reiz des Kolorits oder der ihnen innewohnenden Wahrhaftigkeit. Wir greifen damit nur ein paar der schätzenswerten und köstlichen Vorzüge heraus, die häufig genug alle in einer Arbeit vereint, deren Anziehungskraft genügend erklären. Da für Szenen dieser Art der beschränkte Maßstab geboten ist, so erheischt ihre Darstellung auch die zierliche Ausführung, die ihnen erst den vollen Reiz verleiht.



Fig. 262 Die Gattin des Bürgermeisters Andreas Bicker von Bartholomeus van der Helst Dresden (Nach Photographie Bruckmann)

Gerade ein Schüler Rembrandts hat auf diesem Gebiet die Palme davongetragen. Wie der Meister in Leyden geboren, 1613, also um mehrere Jahre jünger als dieser, bildet *Gerrit Dou* gewissermaßen den Antipoden Rembrandts. Seine Bilder, deren sein jüngster Biograph [1]) 382 aufzählt, sind mit wenigen Ausnahmen winzig; sie sind in köstlicher Feinmalerei ausgeführt und stellen immer, wenn nicht elegante, so doch höchst sittsame Szenen dar. Er ist dabei ein sehr verdienstvoller Maler, der Figuren und Gegenstände gleich vortrefflich wiederzugeben und im Grad der Ausführung das rechte Maß zu halten weiß. Er genoß ungeheures Ansehen, gefiel dem Publikum und entzückte die Künstler. Man kann wohl sagen, daß Bilder wie die wassersüchtige Frau von 1663 im Louvre (Nr. 2348) zu den berühmtesten Erzeugnissen der Malerei zählen. Die Abendschule des Rijksmuseums (Nr. 276), ein Lichteffekt, ist kaum minder berühmt (Fig. 263). Dazu kommt, daß Dou in der Feinmalerei bahnbrechend ist und andern minder begabten, wie z. B. Willem und Adrian van der Werff, die Wege aufschließt, und daß, wenn er sich ausnahmsweise eines größeren Maßstabes bedient, er auch darin Tüchtiges leistet. Der Kopf einer Negerin im Museum in Hannover zeigt ihn als einen Künstler, der wohl imstande ist, groß zu sehen und groß zu behandeln. Der Louvre besitzt von ihm zwölf Bilder, worunter sein Selbstporträt (Nr. 2359), Dresden achtzehn, dabei wieder ein Selbstporträt (Nr. 1704)

[1]) *W. Martin*, Het Leven en de Werken van Gerrit Dou. Leyden 1901.



Fig. 263 Die Abendschule von Gerrit Dou

und vielleicht ein zweites (Nr. 1707). In Dresden befindet sich auch die Szene beim Arzt (Nr. 1715), die man unter die besten Arbeiten des Künstlers rechnen darf, dessen beschränktes Stoffgebiet in gewissem Sinn die Vollkommenheit seiner Werke erklärt. In München befindet sich unter achtzehn Bildern Gerrit Dous wieder ein Selbstporträt (Nr. 397), desgleichen in London, und wiederum ein



Fig. 264 Der Arzt von Gerrit Dou (Nach Photographie Hanfstaengl)

solches in der Ermitage in Petersburg, die zwölf Tafeln von ihm besitzt. Wien, das weniger reich an Gerrit Dous Werken ist, nennt dafür den Arzt (Fig. 264) sein, eine glänzende Perle aus der reichen Schnur, die der geduldige Künstler aneinander gereiht hat. Besonders interessant und wunderlich ist es, auch Rem-

brandts Eltern verschiedentlich unter Gerrit Dous Modellen anzutreffen. 1675 schloß der Tod die Laufbahn des emsigen Künstlers.

Gabriel Metzu stammt ebenfalls aus Leyden, wo er 1630 geboren wurde, 1667 starb er in Amsterdam. Wenn er auch nicht, wie teilweise vermutet wird, Dous eigentlicher Schüler war, so trat er doch in dessen Fußstapfen, und zwar übertrifft er ihn an Großzügigkeit in der Mache wie in der Auffassung. Einzelne Bilder Metzus werden in den reichsten Galerien als Perlen angesehen. Unter seinen Darstellungen sind der Gemüsemarkt in Amsterdam (2458), die Musikstunde (2460) und der Soldatenbesuch im Louvre, der



Fig. 265 Der Raucher am Kamin von Gabriel Metzu

Raucher in Dresden (Fig. 265), die Köchin in München (Nr. 425), die drei Bilder der Nationalgalerie in London, namentlich die Musikstunde im Haag, endlich die Bierschenkin in Braunschweig (Fig. 266), Arbeiten, worin sich ein echtes hohes Talent offenbart. Breiter in der Behandlung als Dou, verrät Metzu in diesen kleinen Bildern einen Maler, den die Schranken einer Kunstgattung, wo Feinheit der Ausführung über geistigem Inhalt steht, nicht binden. Man besitzt von ihm auch Bildnisse und sogar allegorische Bilder mit lebensgroßen Figuren. Man kann ja nicht behaupten, daß diese den Reiz der kleinen Bildchen besäßen, aber sie geben doch wertvollen Einblick in die



Fig. 266 Die Bierschenkin von Gabriel Metzu

vielseitige Befähigung ihres Urhebers. — Ein anderer Schüler Gerrit Dous, gleich ihm in Leyden geboren, *Frans Mieris* der Ältere (1635—81), wurde gleichfalls den Führern der Schule zugezählt, was sehr begreiflich ist. Die eleganten Interieurs hatten ja ungeheure Beliebtheit erlangt, die sowohl auf der Feinheit der Ausführung als auf anderen wirklich vorhandenen Vorzügen beruhte. Selbst in unsern Tagen sind Bilder des Frans Mieris als Meisterwerke ersten Rangs bezahlt worden. Smith hat dem Künstler nicht weniger als 156 Bilder zugeschrieben, was bei der kurzen Lebenszeit des Malers und der tüftelnden Ausführung eine erstaunliche Zahl ist. Von den Großen seiner Zeit hochgeschätzt, hat Frans Mieris für Leopold Wilhelm von Österreich (den Gönner des Teniers) und für den Großherzog von Toskana gemalt. Die Sammlung der Uffizien in Florenz enthält nicht weniger als zehn, Dresden und München zusammen etwa dreißig Bilder von seiner Hand. Als ein ehrlicher und gewissenhafter Künstler hat er über der zierlichen Ausführung aller Einzelheiten nie die Gesamtwirkung außer acht gelassen. Seine vornehmen, mit dem mannigfaltigsten Beiwerk ausgestatteten Innenräume, wie seine prächtig gekleideten Figuren verwirklichen das Ideal einer üppigen Gesellschaft, wie sie das holländische Bürgertum seiner Zeit gebildet hat. Als Bildnismaler reicht Frans Mieris nicht an Gonzalès Coques (s. S. 253) und an Ter Borch heran. Unter seine Schüler rechnet man neben den Söhnen, Willem und Jan, auch *Arie de Voys* und namentlich *Carel de Moor.*



Fig. 267 Der Künstler eine Dame malend von Frans van Mieris d. Ä. (Dresdener Galerie)

Wollte man alle Künstler nennen, die in Familien- oder bürgerlichen Genreszenen ihr Talent der Darstellung von Sitten und Gebräuchen Hollands im 17. Jahrhundert gewidmet haben, die Liste würde fabelhaft lang werden. Dieser Stoff ist für sie unerschöpflich, und man kann sie die Schöpfer der Genremalerei nennen. Bei *Gerard Ter Borch,* der 1617 in Zwolle geboren und 1681 gestorben ist, wechseln Genrebild und Porträt, beide immer im gleichen Maßstab. Ter Borch, der in Haarlem Schüler von Frans Hals war, hielt sich nacheinander in England, in Italien und sogar in Spanien auf, wo ihn der Einfluß des großen Velazquez wenigstens berührt hat. Seine kleinen Bildnisse in ganzer Figur erinnern in der kühlen Zurückhaltung des Kolorits, einigermaßen auch durch das Kostüm an

spanische Malerei. Einige Bilder Ter Borchs haben große Berühmtheit erlangt, besonders die Unterzeichnung des Friedens von Münster in der Galerie in London (Fig. 268). Das bewundernswerte Gruppenbild besteht ausschließlich aus



Fig. 268 Der Frieden zu Münster von Gerard Ter Borch

Bildnissen, die der Künstler, der selbst Zeuge der Zeremonie war, an Ort und Stelle gemacht hat.[1]) Sein Bild Väterliche Ermahnung in der Bridgewater-

[1]) Im Louvre befindet sich eine Skizze Versammlung von geistlichen Würdenträgern, von der man annimmt, daß sie beim nämlichen Anlaß nach der Natur gemacht sei.

galerie in London (denselben Gegenstand behandelt ein anderes im Rijksmuseum) ist durch den Stich verbreitet und gehört zu den bekanntesten; das Museum in Berlin besitzt eine Kopie davon. Unter die mit Recht gerühmten gehört ferner die Botschaft der Münchener Pinakothek und eine junge Gitarre spielende Dame in rotem Kleid der Dresdener Galerie. Auch die Musikstunde des Louvre ist eine vorzügliche Arbeit. Ter Borch bevorzugt feine grau und weiß gedämpfte Töne namentlich beim Porträt, das bei ihm etwas Strenges, Ernstes bekommt. Seine kleinen Figuren sind meist in Schwarz gekleidet, das kaum durch ein paar lichte Töne im Beiwerk gehoben wird, und die Bilder gewinnen dadurch einen puritanischen Ernst, der aber keineswegs reizlos ist (Fig. 269).



Fig. 269 Die Apfelschälerin von Gerard Ter Borch (Nach Photographie Löwy)

Wenn Frans Hals an der Entwicklung eines Meisters, der so korrekt und „duftig" ist wie Ter Borch, seinen Anteil fordern kann, so darf Rembrandt den in der Komposition hervorragenden *Pieter de Hooch,* 1630 in Utrecht geboren, 1677 in Amsterdam gestorben, für sich in Anspruch nehmen. Ob er seine Stoffe bürgerlichen Kreisen oder der vornehmen Welt entnimmt, er ist immer der Maler intimen Lebens. Namentlich seine Motive aus der Gesellschaft sind von einer Einfachheit, die an die Anfänge des Nikolas Maes erinnert, nur daß bei ihm alles vertieft erscheint (Fig. 270). Einzelne Bilder de Hoochs, mit Freilichtwirkungen, haben so gut wie keinen stofflichen Inhalt. In der Nationalgalerie und im Buckingham Palace in London, auch im Louvre sieht man Bilder von ihm, deren Motiv ein Stückchen Himmel ist, ein Hinterhof, darin eine Frau bei häuslicher Arbeit, mit ihrem Kinde neben sich: die feine Beobachtung des Künstlers, sein Gefühl für Licht haben aus diesen alltäglichen Vorwürfen Meisterwerke geschaffen, und unzweifelhaft bilden die Speisekammer des Reichsmuseums, oder die Leserin der Münchener Pinakothek oder das Interieur des Berliner Museums einzig und allein durch die intime Empfindung, die alles

Dargestellte durchdringt, für den Verstehenden Quellen reinsten Genusses. Diese Kunst hat auf unsere heutige ganz wesentlich eingewirkt. Auch Motive aus dem Gesellschaftsleben behandelt de Hooch mit derselben Treue, man kann indes nicht sagen, daß er uns darin mit gleicher Kraft zur Bewunderung zwänge. Das Rijksmuseum und der Louvre (Fig. 271) besitzen zwei Bilder dieser Art von hohem Wert, späterhin macht der Künstler dem Zeitgeschmack Zugeständnisse, die ihm nicht immer zum Heil gereichen, sein Strich wird schwerfälliger und seine Farbe verliert an Leuchtkraft und Durchsichtigkeit. *Jan Vermeer* aus Delft (1632—75), sein Zeitgenosse, steht dem de Hooch so nahe, daß beider Bilder oft und viel



Fig. 270 **Mutterfreude von Pieter de Hooch (Nach Photographie Hanfstaengl)**

verwechselt wurden. Als Schüler von Karel Fabritius gehört er der zweiten Generation der Rembrandtschule an. Vielleicht noch mehr als de Hooch, der in seiner Nachbarschaft, ebenfalls in Delft, arbeitete, ist Vermeer vom 19. Jahrhundert erobert und verarbeitet worden. Burger-Thoré[1]) vor allen hat ihn mit dem kritischen Sinn, den dieser Schriftsteller in so besonderem Maße besaß, ins rechte Licht gesetzt, und seine Bilder werden heutzutage mit Recht bewundert. „Gleich Rembrandt," heißt es im Katalog des Museums im Haag, „wenn auch in anderer Art, ist Vermeer ein Zauberer der Lichteffekte, sowohl in Innenräumen als Landschaften, und ein unvergleichlicher Kolorist. Seine besten Arbeiten heben sich von allen

[1]) Gazette des Beaux-Arts 1866 und in seinen Musées de Hollande 1860.

Werken in ihrer Umgebung ab, das Licht, das er auf die Leinwand zu bannen wußte, blendet uns heute noch. Seine nicht zahlreichen Bilder werden von den Kunstfreunden unter die kostbarsten der holländischen Schule gerechnet."

Sein wunderbarer „Blick auf Delft" im Museum des Haag (Fig. 272), eine der herrlichsten Schöpfungen ihrer Art, wurde dereinst im Jahr 1696 mit zwanzig andern Bildern des Meisters um die Summe von zweihundert Gulden verkauft! Sein eigenes Jahrhundert scheint ihn also nicht unter die geschätzten Meister, wenigstens nicht unter die vom Erfolg begünstigsten eingereiht zu haben. Vielleicht waren seine Motive dem Publikum zu einfach, sein Gäßchen in Delft in der Sixschen Sammlung in Amsterdam hat allerdings nichts, was der Menge



Fig. 271 Gesellschaftsszene von Pieter de Hooch (Nach Photographie Hanfstaengl)

imponiert, dafür ist der Eindruck der Wahrhaftigkeit so packend, die Harmonie von Linie und Farbe gibt in so überraschender Weise einen Ausschnitt der Natur, daß ein unbefangener Beschauer den Meister zu den modernen Realisten rechnen würde. In der Tat hat das Berliner Museum eine Zeitlang eine köstliche Landschaft, die für eine Perle der Suermondtschen Sammlung galt, unter dem Namen Vermeers ausgestellt, bis sich ergab, daß sie von einem 1828 verstorbenen Maler D. J. van der Laen in Zwolle stammen müsse! Im Figürlichen hebt sich Vermeer minder stark von den Genremalern seiner Zeit ab, er zeichnet sich nur als ein Kolorist aus, der alle Abstufungen von Rot, Safrangelb und Türkisenblau mit erstaunlicher Kunst zu verschmelzen weiß. Sein großes Bild der Dresdener Galerie, die Kupplerin (Nr. 1335), mit lebensgroßen Figuren, gemahnt durch Breite der

Behandlung und Glut des Tons geradezu an Velazquez. Vielleicht ist nur infolge einer jener eigentümlichen Reaktionen des Kunstgeschmacks Vermeer wie Velazquez selbst heute wieder in den Vordergrund gestellt worden. Wir glauben aber doch, daß er über den Modeströmungen steht, die zu allen Zeiten in der Kunst aufgetreten sind. Seine kleinen Bilder werden durch den Perlmutterschimmer der Farbe, die hervorragende Leichtigkeit und Sicherheit des Strichs, die glückliche Wahl der Motive und ihre von allem Konventionellen freie Darstellung in der Schätzung der Kenner sehr hochgestellt. Das Mädchen mit dem Weinglas (Braunschweig, Fig. 273), die Spitzenklöpplerin im zitronengelben Mieder im Louvre (Nr. 2456), das Milchmädchen der Sixschen Sammlung,



Fig. 272 Blick auf Delft von Jan Vermeer von Delft (Nach Photographie Hanfstaengl)

das junge Mädchen mit dem Brief in Dresden (Nr. 1336), die junge Frau mit dem Perlenhalsband (Nr. 912b) und besonders (Nr. 912c) das Interieur mit der Dame, die trinkt, während ein Kavalier den Krug hält, in Berlin, ferner des Malers eigenes Atelier in der Czerninschen Sammlung in Wien verkünden mit unwiderstehlicher Überzeugungskraft ein Künstlerauge und eine Hand, wie es ihrer selbst in der holländischen Schule, die doch an andächtigen Dolmetschern der Natur so reich ist, nur ganz wenige gibt.

Unsere Absicht ist, nur die führenden Geister zu nennen, die Künstler, die außer Talent, was in der holländischen Schule so ziemlich Gemeingut ist, eine originellere Auffassung der Natur, eine selbständigere Anschauung der Wirklich-



Fig. 273 Das Mädchen mit dem Weinglas von Jan Vermeer von Delft
(Nach Photographie Bruckmann)

keit, eine eindringlichere Charakteristik bringen. Unter jedem von diesen Gesichtspunkten verdient *Jan Steen*[1]) eine erste Stelle. „Ein unvergleichlicher Humorist, ist er der größte Charakterdarsteller unter den Malern aller Zeiten", sagt der Katalog des Museums im Haag, wo er besonders glänzend vertreten ist, von diesem Künstler. Jan Steen, den wir seinem Zeitgenossen Jordaens vergleichen können, wenn auch nicht im Umfang seiner Werke, so doch in Großartigkeit und Breite der Behandlung, stammt aus Leyden, wo er 1626 geboren und am 3. Februar 1679 begraben worden ist, nachdem er im Haag und in Haarlem-

[1]) *T. van Westrheene*, Jan Steen. Études sur l'art en Hollande. 1856.

gewohnt hatte, wo er sicherlich Frans Hals fleißig studierte. Er war ein Mann von guter Erziehung, denn er hat in seiner Vaterstadt Leyden an der Universität studiert, starb aber als Schankwirt. Diese Wandelbarkeit seines äußern Schicksals hinderte ihn keineswegs, nicht nur ein sehr fruchtbarer Maler — man schätzt die Zahl seiner Bilder auf fünfhundert —, sondern auch ein höchst bedeutender zu sein.

Wenn andere holländische Künstler nur die Sitten ihrer Heimat treulich geschildert haben, so erscheinen bei Jan Steen Landleute und Städter, Handwerker und Bürger immer wie die Darsteller meist sehr belebter Szenen, worin der Künstler, was bei seinem Temperament höchst merkwürdig ist und ja gewissermaßen außerhalb der Malerei liegt, tiefste Menschenkenntnis verrät. Jan



Fig. 274 Die fröhliche Familie von Jan Steen (Museum zu Amsterdam)

Steens Technik beruht großenteils auf dem Studium des Frans Hals, trotzdem hatte er noch einen andern Lehrer, und zwar einen sehr verdienstvollen Künstler, *Nikolas Knupfer*. Dieser war von Geburt ein Deutscher (1603 in Leipzig geb.), als Maler ist er aus Bloemaerts Schule hervorgegangen. Die Dresdener Galerie besitzt unter andern Arbeiten ein sehr wertvolles Bild von ihm, ein Familienkonzert (Nr. 1258), das auf Jan Steen, der dieses Motiv des öfteren wieder aufnimmt, großen Einfluß geübt hat. Will man Jan Steens eigene Hauptwerke anführen, so ist es nicht eben leicht, unter ihrer Fülle eine Auswahl zu treffen. In den meisten bedeutenden Sammlungen in ganz Europa ist er reich vertreten, und fast jede kann sich rühmen, ein Meisterwerk von ihm zu besitzen. Abwechselnd Maler religiöser Stoffe — im Städelschen Museum in Frankfurt a. M. sieht man

von ihm Moses, an den Felsen schlagend, in Dresden die Verstoßung der Hagar und die Hochzeit von Kana, ein Motiv, wovon sich auch in der Galerie Arenberg in Brüssel eine Darstellung befindet, in Köln Simson, von den Philistern gefesselt —, Landschaftsmaler von großer Bedeutung,



Fig. 275 Der Heiratskontrakt von Jan Steen (Nach Photographie Bruckmann)

eignet er sich als Genremaler kraft seines unversiegbaren Humors die entlegensten Gegenstände an und nimmt uns immer gefangen durch die Ehrlichkeit des Ausdrucks. An Anmut weicht er in seinen häuslichen Szenen kaum dem Ostade. „Manchmal ließ er sich gehen und zeichnete und malte fast schülerhaft nach-

lässig, kalt und leer, wenn er sich aber zusammennahm, schuf er Meisterwerke des Pinsels und der Palette, die an Sorgfalt der Durchbildung innerhalb keckflotter Vortragsweise, an geistvoller Zusammenstimmung lebhafter, aber eigenartig gewählter Lokalfarben und zugleich an Tiefe und Fülle des Helldunkels die Bilder fast aller übrigen holländischen Sittenmaler hinter sich zurücklassen." Dieses Lob Woermanns enthält keine Übertreibung. Das Museum von Rouen besitzt eins seiner letzten Bilder, den Oblatenverkäufer mit der Jahreszahl 1678, eines seiner frühesten, die Dorfkirmes (früher im Besitz des Dr. Bredius), befindet sich im Museum des Haag. Das Rijksmuseum in Amsterdam besitzt 17 Werke seiner Hand (Fig. 274), im Haag sind ihrer sieben. Sein Heiratskontrakt im Museum von Braunschweig (Fig. 275) ist ein köstliches Bild, der Alchimist des Städelschen Museums (Nr. 216) nicht nur künstlerisch, sondern auch als Sittenschilderung höchst interessant. Man erblickt darauf eine Frau, die unter Tränen dem Gatten ihren letzten Sparpfennig aushändigen muß, der auch in den Schmelztiegel wandert, worin schon Hab und Gut des Hauses versunken sind. Im Museum in Berlin befindet sich eine reich entwickelte Szene, das Tauffest (Nr. 795 d), eine herrliche Leistung. Der Festraum im Bilde ist mit zwei Gemälden von Frans Hals geschmückt, beide in Verkürzung gezeigt; eine ähnliche Szenerie bietet die Nummer 111 der Wallace-Galerie in London. Erwähnt seien noch unter den in England befindlichen Hauptwerken des Meisters die Dorfschule der Bridgewatergalerie des Lord Ellesmere in London, die Musikstunde der Nationalgalerie in entzückender Ausführung. Das Hauptwerk Jan Steens ist und bleibt aber immerhin ein fröhliches Mahl mit Figuren in halber Lebensgröße, das zu dem Steengrachtschen Kabinett im Haag gehört. Hier hat der Künstler wirklich überlegene, musterhafte Flottheit der Mache gezeigt, und die Komposition zeugt von reifstem Verständnis aller Forderungen der Malerei. Wenn Jan Steen in der Tat ungleich und verschiedenwertig ist als Maler, so bedeutet er doch innerhalb der holländischen Schule einen wunderbaren Vertreter seines Zeitalters, gleich ausgezeichnet durch Reichtum der Erfindung und Feuer des Vortrags. Durch seinen Witz unterscheidet und trennt er sich von den sonstigen Sittenmalern Hollands und nähert sich mehr Jakob Cats, seinem Zeitgenossen unter den Dichtern. Steen ist häufig selbst auf seinen Familienszenen zu erblicken, und sein herzhaftes Lachen scheint deren philosophischen Inhalt zu verdeutlichen. Eine ganz reizende Arbeit dieser Art ist z. B. seine Illustration des Sprichworts, das Jordaens so lieb war: „Soo d'ouden songen, so pypen de jongen" im Museum im Haag (Nr. 169). Die Szene spielt im eigenen Haus des Meisters, unter seinen Augen. Steen blickt lächelnd auf den Sohn, der mit unerschütterlichem Ernst den Gesang des Großvaters auf der Flöte begleitet. Jan Steen ist überhaupt ein durchaus fesselnder und niemals trivialer Künstler. Wenn er gerne lacht und scherzt, so hat sein Spott doch nichts Verletzendes, und er verfällt niemals in die Karikatur.

Von seinem Einfluß auf die Kunst des Landes kann man nicht sprechen; er hat nicht Schule gemacht, und zwar aus mannigfachen Gründen nicht. Der hauptsächlichste davon liegt zweifelsohne in der raschen Wandlung des Geschmacks, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Holland eintrat. Schon Rembrandt hatte ja in beträchtlichem Maß diesen Umschwung an sich erfahren müssen. Der Luxus, der in bürgerlichen Kreisen eingeführt wurde, die gedeihliche wirtschaftliche Lage des Staats brachten in Kleidung, Hauseinrichtung, Lebensweise Verfeinerungen mit sich, die vom Maler, der sie wiedergeben wollte, Geschicklichkeiten besonderer Art erforderten. Wir haben gezeigt, wie Nikolas Maes, der sich diesen Forderungen an Eleganz beugte, dabei von der Höhe herabsank, die er künstlerisch erreicht hatte. Freilich muß man bedenken,

daß dieser Künstler erst 1693 gestorben ist, also den Ausgang des Jahrhunderts erlebt hat.

Um diese Zeit wandte sich die Gunst des Publikums in überschwenglicher Weise dem *Gérard Lairesse* zu, der am 11. September 1640 in Lüttich zur Welt gekommen war und seit 1667 in Amsterdam lebte.[1] „Der niederländische Poussin“, dem sein Tischgenosse *Jan Glauber* (geb. 1646 in Utrecht), ein arkadischer Landschaftsmaler, häufig zur Hand ging, scheint in der Tat ein feuriger Anbeter



Fig. 276 Achill unter den Töchtern des Lykomedes von Gérard Lairesse (Nach Photographie Bruckmann)

des französischen Klassikers gewesen zu sein. Er ist geschickt in der Komposition, auch in der Malerei durchaus nicht ohne Verdienst und verkörpert so recht das geschraubte Wesen seiner Zeit (Fig. 276). Seine Kunst verkündet mit lauter Beredsamkeit das Verschwinden von allem, was den Reiz der Malerei seines zweiten Vaterlands ausgemacht hatte. Lange vor seinem Tod (1711) erblindet, hatte er früh den Pinsel aus der Hand legen müssen. Seltsamerweise hatte es lange Zeit den Anschein, als ob sowohl die ungeheure Kraft eines Frans Hals, als die eines Rembrandt und so vieler andern Künstler, die das Gefühl für die Wirklichkeit und die Natur in ihr Volk einpflanzen wollten, vollkommen unfruchtbar geblieben wäre. Erst dem 19. Jahrhundert gebührt der Ruhm, diese Andacht vor der Natur neu belebt und die inbrünstigen Gläubigen von damals der Vergessenheit entrissen zu haben.

Im Unterschied zur italienischen, teilweise auch zur vlämischen Kunst entstanden in der holländischen niemals scharfe Abgrenzungen der verschiedenen Gattungen der Malerei. Zahlreiche Maler waren tief innerliche Darsteller der

[1]) *Jules Helbig* in der Biographie nationale de Belgique Bd. XI (1890—91).

Landschaft und erwiesen sich dann wieder als Meister im Bildnis, in der Sittenschilderung, der Tier-, Marine- oder Vedutenmalerei. Sie verwirklichen damit, indem sie die gleiche Fähigkeit des Schauens und Erfassens auf alles anwenden und sich bemühen, die Umgebung, worin sie leben und woraus sie ihre Motive wählen, in ausdrucksvollster Weise wiederzugeben, ein hohes künstlerisches Ideal. Darin liegt aber auch von vornherein der Unterschied ihres Schaffens von dem der italienischen Schulen, die alle Gattungen scharf abgrenzen. Überdies galt in Italien die Landschaftsmalerei lange Zeit für eine untergeordnete Kunst, während in Holland die ausschließliche Landschaftsdarstellung schon frühzeitig Vertreter von bedeutender Individualität fand. Haarlem nimmt auch in dieser Hinsicht eine ganz besondere Stellung ein. Innerhalb seiner Mauern ersteht ein Meister, den man als Pionier der Kunst der Landschaftsmalerei betrachten darf: *Esaias van de Velde,* gegen 1590 in Amsterdam geboren, 1630 im Haag gestorben. Er ist ein beachtenswerter Stilist, der wohl von Adam Elsheimer beeinflußt, sich aber gleichzeitig auch an die alten vlämischen Meister, besonders Peter Brueghel



Fig. 277 Flusslandschaft von Jan van Goyen

anschließt. Im Verein mit *Pieter Molyn,* seinem Zeitgenossen, und *Raphael Camphuysen,* von dem die Museen in Braunschweig (Nr. 341) und in Magdeburg merkwürdige Stücke besitzen, gehört er zu den Bahnbrechern für die Landschaftsmalerei, aber erst durch *Jan van Goyen* [1]), geboren am 13. Januar 1596 in Leyden,

[1]) *F. L(ucht),* Catalogue des œuvres de Jan van Goyen réunies par M. M. Frédéric Muller & Co. au musée communal à Amsterdam. 15. Juli bis 1. Sept. 1903.

gestorben 1656 im Haag, gewinnt sie eine bestimmte, ausgeprägte Selbständigkeit. Anfangs durch van de Velde beeinflußt, befreit sich van Goyen mehr und mehr von dessen Einwirkung, und in Arbeiten aus seiner vorgeschrittenen Zeit, wie der Blick auf Dordrecht, vom Jahre 1644, im Museum in Brüssel, gehört er zu den vornehmsten Vertretern der Landschaftsmalerei in Holland. Eine Ansicht vom Haag, die der Magistrat dieser Stadt 1651 bei ihm bestellt, ist wohl seine ausgereifteste Schöpfung; sie befindet sich heute im städtischen Museum des Haag. Nahezu alle großen Sammlungen besitzen irgendwelche Bilder dieses Meisters (Fig. 277), dessen Einfluß in der ganzen nachfolgenden holländischen Landschaftsmalerei wirksam ist. Er war, nebenbei bemerkt, Jan Steens Schwiegervater. Sein Einfluß, ob unmittelbar oder mittelbar empfangen, ist nicht bekannt, äußert sich unverkennbar in den Bildern des *Albert Cuyp* und *Salomon van Ruys-*



Fig. 278 Die Fähre von Sal. van Ruysdael im Museum zu Brüssel

dael, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Haarlem wirkte und ein sehr guter Landschaftsmaler war — man sehe von ihm das Übersetzen der Fähre von 1647 im Museum von Brüssel (Fig. 278) —, aber durch seinen Neffen, den berühmten Jakob Ruisdael, den man unter die bedeutendsten Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts und vielleicht aller Zeiten rechnen darf, in den Hintergrund gedrängt wurde.[1])

Jakob van Ruisdael hatte 1628 oder 29 in Haarlem das Licht der Welt erblickt, und schon ehe er sein zwanzigstes Jahr erreicht hat, gibt sich der Meister in ihm kund. Man kennt ganz ausgezeichnete Radierungen[2]) von ihm aus dem

---

[1]) *E. Michel,* Jacob Ruysdael et les paysagistes de l'École de Haarlem. Paris s. d. (Les artistes célèbres.) — *Jac. van Ruisdael,* Original-Abbildungen nach seinen Werken. Haarlem o. J. (Heliogravüren.)

[2]) *G. Duplessis,* Eaux-fortes de J. Ruysdael. Paris 1878.

Jahr 1646, wie der durchs Dorf laufende Bach (Bartsch 7). Während seiner ganzen Künstlerlaufbahn, die im Jahr 1682 ihr Ende erreicht, sieht man ihn seine Schwermut durch die Wälder und über die Felder tragen; da und dort, an einer Biegung des Wegs, am Strand des Meers stillestehen, den Himmel und den weiten Horizont studieren, sich ganz versenken in die Poesie von Dingen, voran der Alltagsmensch achtlos vorübergeht, dem unerwartetsten Motiv eine Welt von Schönheit abgewinnen, das Große, besonders die Herrlichkeit der Linie,



Fig. 279 Schloss Bentheim von Jakob van Ruisdael Dresden (Nach Photographie Hanfstaengl)

die keiner so empfand wie er, in sich saugen. Er scheut sich nicht vor dem hellsten Glanz des Lichts, nicht vor den stärksten Gegensätzen, und doch ist alles, was er schafft, von einem Hauch der Wehmut umschleiert, man fühlt, daß es kein glücklicher Mensch war, der die Welt so schaute wie er. „Er hat seine Landschaften", sagt ein ausgezeichneter französischer Kritiker von ihm, „in der Dunkelkammer, die seine Seele war, entstehen lassen."

Wenn der Maler die ländlichen Gefilde, die er uns schildert, aus traulichem Verkehr kennt, so weiß er das, was er auf der Leinwand wiedergeben will, auch zu verklären. Im Museum des Haag ist er mit vier gleich vollkommenen und untereinander doch ganz verschiedenen Naturausschnitten vertreten, einer Ansicht von Haarlem, einem Strand, einer Aussicht vom Vijverberg beim Haag und einem Wasserfall. Das Gebüsch im Louvre (Nr. 2559), das Schloß Bentheim der Galerie in Dresden (Fig. 279), der Strand von Scheveningen der Nationalgalerie in London, die Stürmische See an der Küste von Holland im Louvre (Nr. 2558), endlich die Mühle von Wyk im Museum zu Amsterdam (Fig. 280) zeigen uns den Künstler auf den allerverschiedensten Gebieten, durch unvergleichliche Auffassung der Natur Außerordentliches leistend.

Man erzählt, daß er die Absicht hatte, gleich *Allart van Everdingen* (1621 bis 1675) und *Pieter Molyn* (1595—1661), in den skandinavischen Ländern Gebirgsmotive zu suchen, um auf diese Weise eine Gunst zu erobern, die das

Publikum der heimatlichen Landschaft versagte. Ob er den Plan ausgeführt hat, ist nicht bekannt; verschiedene Schriftsteller sind der Ansicht, daß er sich damit begnügte, derartige Motive aus den Bildern seiner Kunstgenossen zu entlehnen, was indessen kaum glaublich ist. In Amsterdam, wo er sich niedergelassen hatte, ließen seine Werke die große Menge kalt, und er starb in tiefem Elend in seiner Geburtsstadt, wo die Barmherzigkeit der Mennonitenschwestern dem Sterbenden Obdach gab.

Die Verkennung eines solchen Genies ist überraschend, wenn man auch weiß, wie langsam Interesse für künstlerische Dinge in den Geist der Massen eindringt, besonders wo die Kunst reiner Ausdruck eines Gefühls ist, das sich



Fig. 280 Mühle von Wyk von Jakob van Ruisdael (Nach Photographie Hanfstaengl)

in Darstellung der gewohnten Umgebung ausspricht. Das sollte auch ein Schüler Ruysdaels, der 1638 in Amsterdam geborene, 1709 in dieser Stadt verstorbene *Meindert Hobbema* an sich erfahren.[1] Zu seinen Lebzeiten ebensowenig gewürdigt wie Ruisdael, ward er später sogar gänzlich vergessen, und es ist noch nicht drei Vierteile eines Jahrhunderts her, daß sein Name plötzlich wie eine Offenbarung aus dem Dunkel aufstieg, das ihn verschlungen hatte. Wie man seinen Namen von seinen Bildern entfernt hatte, um sie dem mehr in Gnade gekommenen Ruisdael zuzuschreiben, so wurden nun die Werke des Meisters

[1]) *E. Michel,* Hobbema et les paysagistes de son temps en Hollande. (Les artistes célèbres.) — *De Roever,* Oud Holland, I, p. 81.

dafür in Arbeiten des Schülers umgetauft. Diese sind übrigens nicht sehr zahlreich, was leicht zu erklären ist, da Hobbema von seiner im Jahr 1668 erfolgten Verheiratung an in seiner Geburtsstadt Eichmeister ist!

Wenn er die Malerei von dieser Zeit an nur nebenbei betrieben zu haben scheint, so hat er ihr wenigstens sein ganzes Herz und Gemüt zugewendet, sie



Fig. 281 Der Weg von Middelharnis von Meindert Hobbema

war die Spenderin von Freuden, die er im Messen der Weinfässer nicht finden konnte. Hobbema hat im wesentlichen dem Ausdruck der Landschaft, wie ihn Ruisdael geschaffen, nichts hinzugefügt und kann sich in der Technik bei weitem nicht mit diesem messen, er besitzt aber eine ganz besonders warme Empfindung für den schlichten Reiz ländlicher Gegenden, und in dieser Hinsicht ist und bleibt sein Weg von Middelharnis in der Nationalgalerie in London (Fig. 281) ein hohes Vorbild für die ganze Landschaftsmalerei. Eine Landstraße mit tief eingegrabenen Geleisen, ein paar entlaubte, flüchtig gesehene Bäume, seitwärts Felder, das ist stofflich das Ganze. Dieses herrliche, im Jahr 1689 entstandene Werk macht einen tiefen, unvergeßlichen Eindruck auf den Beschauer. Die Nationalgalerie in London besitzt nicht weniger als zehn Bilder dieses seltenen Meisters, und darunter das berühmte Gemälde der Ruinen des Schlosses Brederode, abermals ein Meisterwerk. In der Wallace-Galerie ist der Künstler wieder durch andere Bilder vertreten. In Grosvenor House, beim Herzog von Westminster, befinden sich zwei Landschaften Hobbemas, die das nämliche Motiv von verschiedenem Standpunkt geben, in der Bridgewatergalerie zwei andere, wovon die einer Wassermühle eins der vom Künstler am häufigsten wiederholten Motive zeigt. In der Ermitage in Petersburg befindet sich ein Bild, Wald, von einer Straße durchschnitten, das die Jahreszahl 1663 trägt, die sich auch auf

einem Bild des Museums in Brüssel vorfindet. Nach dieser Zeit ist keine Arbeit von Hobbema mehr nachweisbar.

Wenn Ruisdael und Hobbema der holländischen Landschaftsmalerei ihren höchsten Glanz verleihen, so darf doch auch *Aert van der Neer* (1603—77) nicht unerwähnt bleiben, dessen Schlittschuhläufer- und Mondscheinlandschaften zu den erlesensten Schöpfungen ihrer Art gehören, was nicht verhindert hat, daß auch er in Armut und Elend sterben sollte. Bei der Auktion des Bürgermeisters Six im Jahr 1734 gingen drei Mondscheinlandschaften von ihm zum Preis von 9, 13 und 16 Gulden ab! Beneidenswerte Sammler!

Aufs engste mit dem Namen Ruisdaels verknüpft ist der des *Claes Pieters Berchem* (Haarlem 1620—83), seines Freundes und häufigen Mitarbeiters. Er



Fig. 282 Sonnenuntergangslandschaft von Claes Berchem (Dresdener Galerie)
(Nach Photographie Bruckmann)

stellte auch geschichtliche und mythologische Stoffe dar, wie die große Allegorie des Wachstums der Stadt im Rijksmuseum in Amsterdam, der Laban in München, die Verkündigung an die Hirten und der Empfang eines maurischen Fürsten in Dresden zeigen, aber sein Ruhm beruht auf seinen Landschaften. Man weiß nicht bestimmt, ob er wie *Pieter de Laer* (1582 bis 1642) und wie sein Schüler Karel Dujardin, der sein Leben in Venedig beschloß, Italien besucht hat. Nichtsdestoweniger malt Berchem neben den heimischen (Fig. 282) auch südliche Landschaften, die er unseres Erachtens mit Augen gesehen haben muß. Seine Werke sind zahlreich und in den meisten Sammlungen anzutreffen, wo sie durch den Zauber ihres harmonischen Helldunkels entzücken und durch ihre technische Vortrefflichkeit zuweilen an Claude Lorrain erinnern. Berchem bereicherte viele Ruisdaelsche Bilder mit Figuren, deren über-

raschend richtige Proportionen und glückliche Anpassung in die Landschaft man zu bewundern nicht müde wird.

Ein Zeitgenosse des Berghem und Sohn von Jakob Gerritz Cuyp (vgl. S. 257), der 1620 in Dordrecht geborene und 1691 ebenda verstorbene *Aelbert Cuyp* gehört zu den hervorragenden Erscheinungen der niederländischen Kunst. Seine Bilder von großer Leuchtkraft haben ihm den Beinamen des holländischen Claude Lorrain eingetragen, und England ist im Besitz der besten Werke sowohl des holländischen als des französischen Künstlers. Einige davon haben dort fabelhafte Preise erreicht, Aelbert Cuyps „Morgen" ist 1876 mit über hunderttausend Mark bezahlt worden. Die Sammlung von Dulwich College besitzt nicht weniger als fünfzehn Bilder von ihm, darunter einige seiner besten. Auch das von uns wiedergegebene Bild (Fig. 283) befindet sich dort. Der reiche und angesehene Maler



Fig. 283 Flusslandschaft von Aelbert Cuyp

wurde zu seinen Lebzeiten ebensowenig von der Mode begünstigt wie Ruisdael und Van der Neer; bis zum Jahr 1750 sind die Preise seiner Bilder nie über dreißig Gulden gestiegen. Viele davon tragen kein bezeichnend holländisches Gepräge; der Künstler scheint sich mehr für Motive aus dem hügeligen oberen Maastal begeistert zu haben. In strahlendem Sonnenschein breitet sich die klare Flut aus und führt ihre goldschimmernden Wasser zwischen hügeligen Ufern dahin. Kavaliere, mitunter in polnischer Tracht, Pferde, sehr häufig Apfelschimmel, Negerknaben, die als Pagen dienen, als Staffage verleihen vielen Bildern Aelbert Cuyps ihre Besonderheit. Aber nicht nur dem Stoff nach sind sie Ausnahmen, auch die Größe des Stils, die Schönheit des Kolorits, die Kraft der Behandlung heben sie aus der Menge. Abwechselnd Porträtist, Tiermaler, Landschafter, und in jeder dieser Gattungen ein Meister, hat Aelbert Cuyp keinen

Nebenbuhler, aber um so mehr Nachahmer gefunden. Der hervorragendste darunter ist ohne Zweifel *Hermann Saftleven* (1609—85).

Man wird aus dem Gesagten erkennen, daß bei den Malern der holländischen Schule technische Vorzüge mit Mannigfaltigkeit gepaart sind, und daß sie uns trotz des beschränkten Stoffkreises, den jeder Einzelne von ihnen behandelt, fast immer durch den Reiz der künstlerischen Wiedergabe zu fesseln wissen. Eins der treffendsten Beispiele dafür finden wir in *Paul Potter.*[1]) Dieser Künstler, geboren 1629 in Enkhuizen als Sohn eines Malers, Peter, der für sehr talentvoll galt, hat im Verlauf eines nur 29 Jahre währenden Lebens Werke geschaffen, die ihn den gefeiertsten Malern beigesellen. Als Tiermaler, der auch die Landschaft wunderbar beherrschte, schuf er im Alter von 22 Jahren ein Bild, das zu den Wundern der Kunst zählt: den jungen Stier (Fig. 284), jetzt im



Fig. 284 Der junge Stier von Paul Potter im Museum im Haag (Nach Photographie Braun & Co.)

Museum des Haag, wo sich auch ein Porträt von ihm befindet, das van der Helst in dem Jahre gemalt hat, in dem Potter starb. Die räumliche Nähe, worin dieses gewiß lebenswahre Porträt und das Meisterwerk des genialen jungen Künstlers sich befinden, erhöht die Anziehungskraft dieser außerordentlichen Arbeit. Außerordentlich ist sie schon im Maßstab, den er sicher nur gewählt hat, um seine Bravour voll entfalten zu können. Trotzdem und obwohl Potter mehrmals wieder zu lebensgroßen Tierdarstellungen gegriffen hat, ist er kein Künstler, der sich durch Breite und Kraft des Vortrags auszeichnet, sondern er gehört eher zu den „tüftelnden“ Malern, und wenn seine Riesenbilder im Haag und in Kassel und noch manche andere sich gleichwohl halten, so geschieht es kraft des Gefühls für Zusammenstimmung, das ihren Urheber auszeichnet. Im selben Museum in

[1]) *T. van Westrheene,* Paulus Potter, sa vie et ses œuvres. Haag 1867. Der Verfasser gibt die Zahl seiner Bilder auf 106 an.

Kassel sieht man von ihm aber auch ein miniaturenhaftes Bildchen, das er mit 19 Jahren gemalt hat, und das von ganz ungewöhnlicher Begabung zeugt. So berühmt der junge Stier im Haag übrigens geworden ist, es gibt bessere Arbeiten von Potter, und einige seiner kleinen Genreszenen, namentlich die Kuh, die sich spiegelt, von 1648, auch im Haag, die Viehweide im Louvre von 1652, wie der Aufbruch zur Jagd in Berlin machen ihm weit mehr Ehre. „Den jungen Stier halte ich trotz der vorzüglichen Zeichnung der Hauptfigur, trotz der Kenntnisse und der Gewissenhaftigkeit, womit der Maler erstaunlich getreu die Textur des Tierfells, Formen und Fasern der Pflanzen wiedergibt, trotz der



Fig. 285 Die Prahmfähre von Adriaen van de Velde (Rijksmuseum in Amsterdam)

hohen Achtung, die mir der Mut und die Geschicklichkeit eines so jungen Menschen einflößen, im künstlerischen Sinn für eine Verirrung.“ (Westrheene.)

Adriaen van de Velde, 1636 in Amsterdam geboren, 1672 dort gestorben, Figuren-, hauptsächlich aber Landschafts- und Tiermaler, war nicht, wie mitunter versichert wird, Paul Potters Schüler, obwohl er mit seltenem Glück dieselben Wege einschlug wie dieser, er gehörte vielmehr auch zu den Mitarbeitern Ruisdaels und Hobbemas. In seiner Malerei, in Linie wie Wirkung, spürt man den Hang heraus, dem Geschmack eines Publikums entgegenzukommen, das mehr Sinn hat für das Konventionelle der Mode als für den schlichten Ausdruck der Wahrheit in der Wiedergabe der Natur (Fig. 285). Wenn es für diese Richtung des allgemeinen Geschmacks der Beweise bedürfte, so läge ein solcher in der Gunst, die

Philips Wouverman (Haarlem 1619—68) zuteil ward. Seine Jagden, Feldlager, kriegerischen und ländlichen Szenen sind ja gewiß mit bedeutendem Talent, aber auch mit bedeutender Absichtlichkeit und Manieriertheit behandelt. Von der Leichtigkeit, womit der Künstler, der nur 49 Jahre alt wurde, gearbeitet hat, gewinnt man eine Vorstellung durch die Tatsache, daß Dresden allein etwa fünfzig Bilder von seiner Hand besitzt, die Pinakothek in München zwanzig, der Louvre vierzehn, das Rijksmuseum in Amsterdam zwölf, Madrid zehn, London neun usw., eins wie das andere in Figuren und Landschaft aufs feinste durchgeführt. Die alten holländischen Auktionskataloge belehren uns, daß Wouvermans Bilder am meisten begehrt und am höchsten bezahlt wurden.

Wie schon erwähnt wurde, gehört die Vorliebe für die Darstellung des Wassers zu den charakteristischen Zügen der holländischen Kunst, was ja in der Physiognomie des Bodens, der sie nährte, reichlich begründet ist. Der Künstler, der des Anblicks seiner still dahinziehenden Flüsse und Wasserläufe



Fig. 286 Stille See von Simon de Vlieger (Galerie zu Schwerin)

nicht müde wird, wagt sich mitunter auch auf die hohe See hinaus. Man kann wohl sagen, daß die große Zahl von Marinebildern, die alle Galerien Europas bevölkern, fast ausschließlich vom Pinsel der Holländer herrühren, und Kenner versichern, daß man in einem einzigen holländischen Hause bis zu zweihundert Marinen antreffen konnte.

Der Zeit nach als erster hat *Simon de Vlieger,* der 1601 in Rotterdam geboren ist, den die Schule von Amsterdam aber trotzdem für sich in Anspruch nehmen darf, großen Einfluß auf die Gattung ausgeübt. *Hendrik Dübbels, Willem van de Velde,* der Jüngere, und *Jan van de Capelle* waren seine Schüler. Seine frühesten Arbeiten, die streng und scharf in der Form sind, erinnern gerade wie die ersten Arbeiten Van Goyens noch an die Meister des 16. Jahrhunderts. Ob es Wirkung der Zeit ist oder ob der Künstler diese Wirkung suchte, mehrere davon machen fast den Eindruck von Grisaillen. In Delft, wo der Künstler mehrere Jahre seinen Wohnsitz hatte, bemächtigten sich die Porzellanmacher („plateel bakkers") seiner Bilder, um sie keramisch zu reproduzieren. Vlieger ist,

in der Gesamtheit seines Schaffens betrachtet, als Maler wie als Radierer ein prächtiger Künstler. Unter seinen sehr zahlreichen Bildern befinden sich Tafeln von herrlichster Leuchtkraft und feinster Naturbeobachtung (Beispiele: die Marine des Museums von Amsterdam No. 1265, eine andere im Straßburger Museum, das Bild der Galerie in Schwerin, Fig. 286). Daher behauptete seine Kunst auch stets ihren Platz, ungeachtet des Vorzugs, den die Zeit gewissen hoch gewerteten Meistern des Seestücks schenkte. Vlieger ist vor allem ein typischer Schiffsmaler, dem die Richtigkeit mehr am Herzen liegt als die Wirkung. Seine Gewässer sind gedämpft im Licht, seine Bilder richtig in der Bewegung, Holland wird uns lieb durch ihn. Ein vortrefflicher Landschafter, namentlich auch als Radierer, zugleich Genremaler — Heimkehr des Falkoniers im Museum von Amsterdam — weiß er stets tiefere Teilnahme zu erregen und zu fesseln.



Fig. 287 Seestück von Ludolf Bakhuysen

Auch diese Gattung hatte wahre Meister, wovon wir nur die berühmtesten anführen; ihre Reihe schließt gewissermaßen das 17. Jahrhundert ab. Die Marinemalerei in ihrer künstlerischen Bedeutung wird eröffnet und findet höchsten Ausdruck durch *Jan van de Cappelle* (1625—79), dessen Arbeiten man hauptsächlich in den englischen Galerien trifft; sie haben auch bedeutenden Einfluß auf die englische Kunst ausgeübt. Dieser Künstler hat eine Vorliebe für stille See, auf der die hochbordigen Fahrzeuge, die niedern Fischerbarken ruhig liegen und zu warten scheinen, daß der Wind die Segel schwelle, die träge am Takelwerk herunterhängen. Bewundernswert ist bei ihm die Vertiefung der Horizonte, das Studium des leuchtenden Himmels.

Die *van de Velde,* Vater und Sohn, beide den Vornamen Wilhelm führend, arbeiteten gemeinsam, und zwar ebensoviel in England als in Amsterdam. Der

Vater erblickte 1611 das Licht der Welt und starb 1693, der 1633 geborene Sohn beschloß 1707 in Greenwich sein Leben. Von 1677 an stand er im Dienst Karls II. von England. Walpole geht so weit, ihn auf seinem Gebiet dem Raffael beizugesellen, und sicherlich sind Spuren des Studiums seiner Werke bei Turner zu erkennen, der in der Darstellung stiller Wasser unmittelbar an die holländische Schule anknüpft. Das Museum von Amsterdam, wo große, meisterhaft behandelte Grisaillen von Marinen Wilhelms des Älteren ausgestellt sind, besitzt von Wilhelm dem Jüngeren eine seiner Perlen, den berühmten Kanonenschuß. Der Pulverrauch, der vom Bord eines hochgebauten Schiffes ausgeht, senkt sich über die klare Flut und löst sich, vom Wind leise gekräuselt, in Dunstwölkchen auf, die die Planken des Schiffes umspülen. Das Bild ist von wunderbarer Wirkung.

Endlich kommt *Ludolf Bakhuysen,* 1631 in Emden geboren, in dem sich die Überlieferung fortsetzt und den man in Fruchtbarkeit, ja selbst im Stil mit Wouverman vergleichen könnte. Er war auch Figurenmaler, und in Amsterdam befindet sich ein Selbstporträt von ihm. Ebenso hat er schöne, sorgfältig behandelte Radierungen hinterlassen, deren von seiner Hand beigesetzte Titel kalligraphische Meisterwerke sind. Es gibt wohl keine Galerie, die nicht ihren Bakhuysen hätte, manche, wie die Schweriner, besitzen ihrer zehn (Fig. 287). Er liebte es, Anekdotisches in seine Bilder einzuführen, um dem Geschmack des Publikums zu schmeicheln und das Interesse zu steigern. Bakhuysen ist 1708 in Amsterdam gestorben.

Das Stillleben nimmt in der holländischen Schule eine bedeutende Stellung ein. Ohne daß diese die Schöpferin der Gattung genannt werden könnte — erinnern wir uns der wunderbaren Bilder dieser Art von *Joachim Bueckelaer* (1533—73) und von *Jan Breughel,* Sammetbreughel genannt, die sich namentlich in Madrid befinden, sowie der Stillleben Franz Snyders — haben verschiedene Künstler der holländischen Schule sie zur höchsten Vollendung entwickelt. Man darf daher das Stillleben als holländische Spezialität betrachten, die der Ausschmückung von Speisezimmern, der Türumrahmungen in den prunkvollen Empfangsräumen eines wohlhabenden und dem Wohlleben geneigten Bürgertums bewußt und geschickt angepaßt wurde. Zu diesem Zweck gesellt sich für den Künstler die Gelegenheit, Virtuosität an den Tag zu legen, eine Virtuosität, die besonders nötig ist in einer Gattung, deren Motive seelischen Anteil weder fordern, noch erwecken. Das holländische Volk schwärmte für Blumen, für edles chinesisches, japanisches, indisches Porzellan, es durfte sich rühmen, die geschicktesten Goldschmiede von Europa zu besitzen, und der Stilllebenmaler suchte naturgemäß dieser Geschmacksrichtung entgegenzukommen.

Das Stillleben dürfte füglich ein Buch für sich in Anspruch nehmen. Einige von den größten Meistern der Malerei würden darin ihre Stelle finden, vor allen *Velazquez* und seine „bodegones". Wir würden darin auch die geteilten Ströme flandrischer und holländischer Kunst wieder zusammenfließen sehen, um so manches Meisterwerk hervorzubringen. *Adriaen van Utrecht* (1599—1652), *Jan Fyt* (1611—61), *Peter Boel* (1622—74), *Alexander Adriaenssens* (1587—1661), der Michelangelo der Fische, sämtlich Antwerpener, nehmen unter den Meistern ihrer Zeit den höchsten Rang ein. *J. P. Gillemans* (1618—75), der Jesuit *Daniel Seghers* (1590—1661), Frauen, wie *Klara Peeters* (man sehe ihre aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts datierten Arbeiten im Museum von Madrid), *Maria van Oosterwyk* (1630—93) nehmen als Blumenmaler in der Schätzung der Kenner eine ansehnliche Stellung ein. Man würde Mühe haben, einen holländischen Künstler anzuführen, der an technischer Geschicklichkeit einem *Abraham van Beyeren* aus dem Haag (1620—75) überlegen wäre; gleich *Adriaenssens* malt er fast ausschließlich Fische.

Vom Anfang des 17. Jahrhunderts an tritt der Vater des Nikolaas Berchem, *Pieter Claesz Berchem* (1590—1661), dessen Monogramm P. C. lange Zeit dazu verleitet hat, seine Werke anderen zuzuschreiben, in der Schule von Haarlem hervor mit seinen „Frühstücken", Zusammenstellungen von Austern, Pasteten, verschiedenartigen Früchten und sehr häufig Rheinweingläsern. Diese Arbeiten, die man in vielen großen Sammlungen Hollands, in Amsterdam und Haag, in Deutschland in Dresden, München, Kassel u. a. antrifft, zeichnen sich durch Schönheit des Kolorits, Richtigkeit der Zeichnung, Gewissenhaftigkeit aus. Das Bild der Dresdener Galerie (Nr. 1368) ist ein wahres Meisterwerk. Der ebenfalls



Fig. 288 Jagdtrophäe von Jan Weenix im Museum zu Wien

Haarlem angehörige *Willem Claesz Heda* (1594—1678), von dem dieselbe Galerie ein 1631 datiertes, erlesen schönes Bild besitzt, ist einer von den typischen Vertretern der Gattung. Einer gewissen Trockenheit in seiner Manier und Kühle des Tons stehen Richtigkeit der Zeichnung und, man könnte sagen Korrektheit des Stils ergänzend gegenüber. Nicht vergessen werden darf bei Haarlem und dem Stillleben überhaupt *Jan de Bray* (gest. 1697), dessen „Verherrlichung des Herings" (Dresdener Galerie Nr. 1406) und in der Suermondtsammlung in Aachen Arbeiten von höchster Virtuosität sind.

Die Schule von Utrecht besitzt in der Gruppe *Weenix,* Vater und Sohn,

und der *Hondecoeter* glänzende Vertreter der Stilllebenmalerei. Auch hier haben wir es mit künstlerischer Nachkommenschaft Bloemaerts zu tun. *Giov. Battista Weenix* der Vater (1621—60) arbeitete sogar in Italien, sein Sohn *Jan* (1640—1719) war ausschließlicher Tiermaler und ist der Urheber wunderbarer Dekorationsbilder, die jedem unvergeßlich sein werden, der das Schloß Schleißheim besucht hat, wo ein ganzer Saal damit ausgeschmückt ist. Ihre Motive sind hauptsächlich Jagdtrophäen (Fig. 288) von wirklich vornehmer Anordnung, weshalb sie auch ihren Platz in den Festräumen der Schlösser fanden. In dem so bekannten Bilde des Amsterdamer Museums (Nr. 2615) sieht man das Jagdgebiet den Hintergrund der Landschaft einnehmen, worin das Ergebnis eines Arbeitstags, die Strecke, vereinigt liegt. Man könnte fast sagen, daß diese Bilder in der Kunst dasselbe bedeuten, was die Kalligraphie in der Schrift ist.

In mancher Hinsicht paßt dieses Lob auch auf *Melchior d'Hondecoeter* (1636—95). Aber dieser Künstler, dem Burger den Namen eines Raffaels der Vögel verliehen hat, ist ein Poet, ein Epiker des Hühnerhofs. Sein Geflügel hat eine gewisse Vornehmheit: majestätische Pfauen, Papageien mit buntem Gefieder, hochbeinige Flamingos, Pelikane seltener Gattungen, die sich kaum herablassen, mit dem Pöbel der Haushühner zu verkehren. Die sehr zahlreichen Bilder Hondecoeters sind insgesamt von wunderbarer Genauigkeit in der Tierdarstellung. Sein Meisterwerk ist die Schwimmende Feder „het dryvend Veertje" im Museum von Amsterdam (Nr. 1224), wo herrliche Vögel um ein Wasserbecken versammelt sind. Hondecoeter hat, wie sein Vetter Weenix, die Tiere immer in Lebensgröße dargestellt.

Dasselbe gilt von den seltenen Bildern des *Jacomo Victor*, der in den Museen von Brüssel, Dresden, Berlin vertreten ist und von dem man weiß, daß er 1663 in Venedig, 1670 in Amsterdam war. Gleich Hondecoeter, aber in freierer Behandlung, malt er Geflügel, Gänse, Truthühner, Enten. Von der Mode begünstigt und getragen, hat das Stillleben Künstler von ernstem Wert unter seinen Vertretern, und keine Sammlung könnte für vollständig gelten, wenn sie nicht einzelne Proben ihrer Kunst besäße.

Bis weit hinein ins 18. Jahrhundert bestrebte sich die holländische Kunst mit zur Routine gewordener veralteter und der lebendigen Seele beraubter Technik, an der ruhmreichen Vergangenheit festzuhalten und weiterzubauen. Diese Regenten und Regentinnen wohltätiger Anstalten, diese Anatomien, deren Teilnehmer in der Allongeperücke, im französischen Hofkleid die ernsthafte Würde von ehedem bewahren wollen, machen einen geradezu bizarren Eindruck. Immerhin hat Holland das Glück, neben den nichtigen Späßen *Philipp van Dycks* (1680—1753) in *Cornelis Troost* (1697—1750) noch einen Künstler von echtem Wert hervorzubringen, den man als den „holländischen Watteau" bezeichnet hat. Richtiger kann man ihn mit Hogarth vergleichen, mit dem er die Keckheit und den Sinn für die Form gemein hat. Seine Gruppenbildnisse von Ärztekollegien (Fig. 289) und Vorständen von Waisenhäusern im Rijksmuseum überwinden das Groteske des Kostüms durch technische Tüchtigkeit und Wirklichkeitsgefühl. Ohne Zweifel hätte Cornelis Troost auf einem weiträumigeren Schauplatz zu einem hervorragenden Vertreter der Malerei seiner Zeit werden können. In der Technik kam er seinem Zeitgenossen Hyacinth Rigaud zum mindesten gleich.

In den belgischen Provinzen wurden die politischen Wirren im höchsten Grade verhängnisvoll für die Kunst. Bald unter österreichischer, bald unter französischer Herrschaft, dem Sieger zufallend, wie es das Kriegsglück wollte, war für die national Empfindenden im Volk der Begriff des Vaterlandes unzertrennlich von Erniedrigung und Knechtung. In Antwerpen wurden auf der von Teniers begründeten Akademie (s. S. 250) geschickte Künstler ausgebildet, wovon die Besten

ins Ausland gingen. Die Maler waren stolz auf die Vergangenheit und fuhren fort, die Rubenssche Überlieferung zu verherrlichen, die in *Wilhelm Herreyns* (1743—1827) noch einen kräftigen Vertreter fand. Bald brachte *Andreas Cornelis Lens* (1739—1822), der durch einen langen Aufenthalt in Rom ein verblaßtes Abbild von Pompeo Battoni geworden war, eine Gegenströmung, wurde aber trotzdem als der „Wiederhersteller der vlämischen Malerei" gefeiert und erfreute sich weit über die Grenzen der Heimat hinaus eines beträchtlichen Rufs. Obwohl er nicht so einseitig wie David in der Vergötterung der Antike aufging, bereitet er doch den Boden für die Kunsttheorien dieses französischen Meisters, und er lebte



Fig. 289 Die Inspekteure des Collegium medicum von Cornelis Troost (Nach Photographie Braun)

lange genug, um dem Triumph der antikisierenden Richtung und damit dem Ende der vlämischen Schule beizuwohnen.

Ein einziger belgischer Künstler tritt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirklich hervor: *Balthasar Paul Ommeganck*, der 1755 in Antwerpen geboren, 1826 dort gestorben ist. Er war Tier- und Landschaftsmaler und hat einige Verwandtschaft mit Paul Potter. Sein mildes, feines Kolorit, die Feinheit der Ausführung und seine wirklich glückliche Wahl der Motive verschafften seinen Bildern selbst in die bedeutendsten Sammlungen Eingang. Es war, wenn man so will, vlämische Kunst aus zweiter Hand, man darf aber auch nicht vergessen, daß ein Belgien als Nation nicht vorhanden war. Erst die Sonne der Freiheit sollte seine Kunst zu neuem Leben erwecken.

VIERTES KAPITEL

Die spanische Malerei und Plastik im 17. Jahrhundert

Außer den Niederlanden hat nur ein Land Europas im 17. Jahrhundert eine Kunst gehabt, die sich, wenigstens auf ihren Höhepunkten, unabhängig von den Einwirkungen Italiens gestaltete: Spanien. Auch hier bedeutet dieses Jahrhundert die Blüte der nationalen Kultur, die einem Zeitalter heroischer Kämpfe und politischer Größe nachfolgte. Der Verlust Hollands, den der Waffenstillstand von 1609 besiegelte, und die gleichzeitige, aus Glaubensfanatismus erfolgte Austreibung der letzten Mauren aus Spanien waren nur der Beginn einer langen Reihe von kriegerischen Mißerfolgen und politischen Torheiten, welche im Laufe eines Jahrhunderts die einstige Weltmonarchie zu einer europäischen Macht zweiten Ranges herabdrückten. Aber eben dieses Jahrhundert sah die Größe der spanischen Dichtung und Kunst. Wenn in den Niederlanden die Bedeutung der bildenden Kunst unzweifelhaft die der gleichzeitigen Literatur überragt, so stehen sie in Spanien einander gleich, ja das wirkungsvollste Geschenk des spanischen Geistes an die Menschheit blieb das Drama. Das spanische Drama, wie es *Lope de Vega* (1552—1635) begründete, *Calderon* (1600—81) auf seine Höhe führte, vertritt neben dem stilisierten Kunstdrama der Franzosen, neben der psychologischen Leidenschaftstragödie Shakespeares einen eigenen Typus: es ist durch und durch volksmäßig und bringt, ohne Streben nach dem Ausdruck höherer Ideale, den spanischen Nationalcharakter in allen seinen Schattierungen zur Darstellung. Auch in dem größten Werke der spanischen Literatur, dem „Don Quixote" des *Cervantes* (1547—1616), ist dies der ernsthafte Kern des satirischen Scherzgespinstes: in dem Helden und seinem unzertrennlichen Begleiter werden die kontrastierenden Grundzüge des Volkscharakters geschildert. „Neben dem fahlen Roß der Romantik trabt der Esel praktischen Volkswitzes." Ihr Bürgerrecht in der Weltliteratur freilich hat sich diese Dichtung erst durch ihre tief menschliche Lebensauffassung und den versöhnenden Humor erworben, mit dem sie alle Konflikte zwischen einem verstiegenen Heldenpathos und den Realitäten des Lebens umkleidet.

Zu solcher Höhe freien Menschentums hat sich der spanische Kunstgeist nur in diesem einzigen Werke erhoben. Alle seine sonstigen Äußerungen, literarische wie bildnerische, charakterisiert eine bemerkenswerte Einseitigkeit. Der Umkreis seiner Interessen ist ziemlich eng gezogen, und auch innerhalb desselben vermag er die Dinge nur unter dem spezifisch spanischen Gesichtspunkte

zu sehen; das Gefühl für ein dahinter liegendes allgemein Menschliches dämmert nur in den Werken weniger großer Meister auf. In die Tiefen der Seele hinabzusteigen, wie Shakespeare und Rembrandt, den ganzen Inhalt der sichtbaren Welt zur Anschauung zu bringen, wie die holländischen Maler, das Reich der Phantasie und Leidenschaft in allgemeiner idealer Schönheit und Liebenswürdigkeit auszugestalten, wie die Italiener, hat kein spanischer Künstler vermocht. Die Landschaft und das Kabinettbild, die eigensten Erfindungen des 17. Jahrhunderts, haben in der spanischen Malerei nur untergeordnete Vertreter; Kirchenbilder und Porträts sind fast ihre einzige Aufgabe; von ihnen aus hat sie wohl in einem gewissen Grade das Genre- und das Geschichtsbild sich zu eigen gemacht, aber auch nur in dem Sinne einer treuen Wiedergabe des wirklich Geschauten und Beobachteten: die erzählende Schilderung und die dramatisch zugespitzte Darstellung sind der spanischen Kunst fast immer fremd geblieben.



Fig. 290 Die hl. Dreieinigkeit von Domenico Theotocopoli im Prado zu Madrid

Die Ursachen dieser Beschränkung lagen ebensowohl in dem Charakter des Volkes wie in den politischen Verhältnissen. Kriegshandwerk und Gottesdienst erschien noch immer dem Spanier als die einzigen des freien Mannes würdigen Tätigkeiten. Gewerbe und Ackerbau waren durch die Austreibung der Mauren ihrer fleißigsten Pfleger beraubt. Ein tätiger Bürgerstand fehlte, Hof und Kirche allein herrschten und kamen auch allein als Auftraggeber der Künstler in Betracht. Der Geist des spanischen Kirchentums in seiner fanatischen Erstarrung schloß aber ein Gefallen an sinnlicher Schönheit, wie sie die Italiener und die Vlamen so unbefangen über ihre Kirchenbilder ausstreuten, unbedingt aus. Über die strengen Vorschriften, welche bis in Einzelheiten der Kleidung und Farbengebung hinein die Inquisition den Künstlern machte, sind wir durch das Malerbuch des *Francisco Pacheco* zur Genüge unterrichtet. Am Hofe tat die steife Etikette das Ihrige, um selbst bei Porträtdarstellungen unüberwindliche Schranken zu ziehen; mythologische Nuditäten wurden seit den Tagen Philipps II., der sich hierin persönliche Unabhängigkeit zu wahren gewußt hatte, wenigstens als Werke berühmter Ausländer, wie Tizian und Rubens, bei Hofe zugelassen.

Und doch hat Spanien im 17. Jahrhundert eine reiche und glänzende Kunst hervorgebracht. Trotz elendester Finanzwirtschaft strömten ja vorläufig die Goldschätze Amerikas zunächst unvermindert in das Land und seine noch so unbedeutenden Herrscher, wie Philipp IV. (1621—65), waren eifrige und in ihrer Art verständnisvolle Kunstfreunde. Die Kirchenfürsten aber und die Jesuiten wußten den Einfluß der Kunst in Spanien so gut zu schätzen wie in Italien. Dies alles hätte freilich im besten Fall einen lebhaften Import fremder Künstler und Kunstwerke in Spanien hervorgerufen — wie er denn in der Tat eine Zeitlang namentlich aus Italien stattfand — wenn nicht die verborgene Triebkraft nationalen Lebens binnen wenigen Dezennien um die Wende des 16. Jahrhunderts eine Gruppe von bedeutenden Malern hätte erstehen lassen, die mit einem Schlage die spanische Kunst aus der Abhängigkeit vom Auslande zu eigener Kraft und Größe erhoben und ihr einen Platz in der Weltgeschichte der Kunst sicherten. Die Zahl dieser Künstler ist nicht groß und der Kreis ihrer Stoffe, wie gesagt, ihrer Ideen, die Art ihres Empfindens eingeschränkt genug. Aber innerhalb dieses Kreises haben sie in der Tat eine Wahrheit und Treue, eine Glut und Kraft der Veranschaulichung entfaltet, wie sie eben nur eine ganz von nationalem Wesen durchtränkte Kunst zu besitzen pflegt. Niemand hat Glaubensinbrunst und kirchliche Devotion so innerlich wahr geschildert, niemand — wenigstens im 17. Jahrhundert noch — den schlichten Volkston in der Erzählung der Heiligenlegenden so gut getroffen, wie die Spanier. Aber auch den profanen Gegenständen, den Porträts und Bildnisstücken liehen sie packendes, malerisches Leben. Das Übersinnliche sinnlich greifbar zu machen, aber auch das Gewöhnliche durch Ernst und Größe der Auffassung zu adeln, ist ein Geheimnis der spanischen Malerei. Selten liebenswürdig und anmutig, aber auch niemals tändelnd und flüchtig, hat sie auf ihre Art den Preis höchster künstlerischer Wahrheit errungen.

Die Reihe dieser Maler gipfelt in zwei unsterblichen Meistern, die wie Rubens und Rembrandt völlig gegensätzlicher Art und doch gleichberechtigt am spanischen Kunsthimmel glänzen: *Velazquez* und *Murillo*. Kein Stammesunterschied trennt sie, wie jene nordischen Meister, denn sie waren beide in Sevilla geboren, sondern nur die Verschiedenheit des Naturells und die sich hieraus ergebende Scheidung der Arbeitsgebiete: Murillo ist fast ausschliesslich Kirchen-, Velazquez hauptsächlich Porträtmaler; jener lebte in seiner Vaterstadt, unter und mit dem Volke, das er so köstlich geschildert hat und dessen Glaubensinbrunst sich an den Werken des Meisters entzündete; Velazquez verbrachte sein Leben, nicht bloß als Maler, sondern auch als Hofbeamter zu Madrid und schuf zumeist auf Befehl des Königs seine Meisterwerke, deren Inhalt diesem vornehmen Lebenskreise entspricht. So vertreten die beiden großen Maler zugleich die beiden scheinbar so entgegengesetzten Elemente der religiösen Mystik und des malerischen Naturalismus, deren Verschmelzung den eigenartigen Charakter der spanischen Kunst ausmacht.

Sevilla war die wichtigste Kunststadt Spaniens am Ende des 16. Jahrhunderts. Hier hatte zuerst *Juan de las Roélas* († 1625) durch seine Hauptwerke, die Größe und Reichtum der Erfindung mit glänzender, wenn auch oft unausgeglichener Behandlung der Farbe und des Lichts vereinigen, eine neue Epoche der Malerei begründet. Hier arbeitete noch während der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts der begabte, aber oft bis zur Roheit flüchtige und seltsame *Francisco de Herrera* d. Ä. (1576—1656), den die Spanier selbst, aber mit geringerem Recht, als den Schöpfer des neuen malerischen Stils zu betrachten pflegen. Er darf hinsichtlich seines stürmischen Temperaments, seiner echt malerischen Empfindungs- und Ausdrucksweise, aber auch wegen der schnellen Entartung aller dieser Eigenschaften, mit jenem absonderlichen Griechen *Domenico Theoto-*

copoli (el Greco)[1]) verglichen werden, den das Geschick nach Toledo verschlagen hatte und der hier von 1575 an vierzig Jahre lang († 1614) eine reiche Tätigkeit entfaltete. Er war ein Zögling der Venezianer und bildete mit eigener Kraft des Helldunkels und eines glühenden Farbensinnes aus den Erinnerungen seiner Jugend und den Eindrücken seiner Umgebung einen malerischen Stil aus, der freilich in der Einsamkeit der kleinen Bergstadt bald zur wildesten Manier wurde, so daß seine späteren Arbeiten einen fast pathologischen Eindruck machen. Trotzdem scheint er bei seinen neuen Landsleuten großen Ruhm genossen zu haben und ist jedenfalls eine für die spanische Malerei dieser Epoche nicht bedeutungslose Erscheinung (Fig. 290).



Fig. 291 Anbetung der Könige von Velazquez

Das Gegenbild zu diesen Männern, welche das Suchen neuer Wege auf einem künstlerisch noch unkultivierten Boden in die Irre führte, ist *Francisco Pacheco* (1571—1654), wieder ein Sevillaner, ja zeitweise der Mittelpunkt des dortigen Kunstkreises, nicht durch seine eigenen Leistungen, die großen Mangel an Talent zeigen, sondern durch Vielgeschäftigkeit und Einfluß. In einem Lehrbuche „Arte de la Pintura“ (Sevilla 1649, Neudruck Madrid 1886) hat *Pacheco* mit philiströser Trockenheit die ästhetischen Prinzipien des klassizistischen Eklektizismus entwickelt in der besonderen Form der Anwendung, welche den Wünschen der spanischen Inquisition entsprach; war er doch selbst von ihr mit der religiösen Begutachtung der Kirchenbilder beauftragt. Und dieser ehrliche, aber völlig verständnislose Mann

---

1) *C. Justi,* in Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. VIII.

sollte Lehrer und Schwiegervater des Meisters werden, welcher die spanische Kunst kraft seines Genies von diesem ganzen Formelkram befreite!

Diego Rodriguez de Silva Velazquez [1]) — der unter diesem letzteren Namen, dem seiner Mutter, welchen er nach spanischer Sitte dem Vaternamen hinzufügte, zumeist bekannt ist — wurde am 6. Juni 1599 zu Sevilla getauft, kam als Zwölfjähriger in die Lehre bei Herrera, ging aber, von der Heftigkeit und Roheit des Mannes verscheucht, bald in die Kunstakademie des Pacheco über und heiratete bereits 1618 dessen Tochter Juana. Der pedantische Systematiker scheint ihm doch als Lehrer die volle Freiheit der Entwicklung gelassen zu haben; denn schon als Zwanzigjähriger hatte Velazquez seinen Stil gefunden, den eines ausgesprochenen Naturalismus. Er malte Bodegones, d. h. Genrestücke nach dem Leben: der Wasserträger in Apsley-House, die Alte Köchin in der Sammlung Cook zu Richmond haben sich erhalten. Eine 1609 bezeichnete Anbetung der Könige im Museum des Prado zu Madrid [2]) (Fig. 291) zeigt in sehr einfacher, klarer Anordnung die Madonna, eine kräftige andalusische Bäuerin, umgeben von den ganz porträtmäßig aufgefaßten würdigen Gestalten der Verehrenden; in der kräftigen, breiten Malweise und den dunkeln Schatten mag man Anklänge an die italienischen Naturalisten und Ribera erkennen. Sie treten in einem zweiten Kirchenbilde, der Anbetung der Hirten in der Londoner Nationalgalerie so stark hervor, dass dieses Gemälde neuerdings aus dem Werke des Velazquez gestrichen worden ist.

Ein erster Versuch des jungen Meisters, nach der Thronbesteigung des neuen Königs, Philipps IV., in Madrid sein Glück zu machen, blieb ohne Erfolg; besser gelang es ihm zwei Jahre später: das von ihm gemalte Porträt seines Gönners, des Kanonikus Juan de Fonseca fand den Beifall des allmächtigen Günstlings, des Grafen von Olivarez, so daß er ihn dem Könige empfahl und dieser selbst dem Maler zu einem — jetzt verlorenen — Reiterbildnisse saß. Velazquez wurde 1623 zum Kammermaler ernannt, und damit beginnt jenes persönliche Vertrauensverhältnis, das Namen und Erscheinung Philipps und Olivarez' mit in die Unsterblichkeit hinübergerettet hat. Velazquez hat, wie es seiner Stellung entsprach, während der nun folgenden 37 Jahre seines Lebens den König und die Mitglieder seiner Familie und seines Hofes immer wieder porträtiert; er erfüllte mit einer loyalen Resignation, die in bemerkenswertem Gegensatz steht zu den Ansprüchen auf künstlerische Ungebundenheit, wie sie das 17. Jahrhundert sonst entwickelte, eine amtliche Pflicht, die gewiß nirgend schwerer sein konnte als an dem etikettestrengsten und geistärmsten Hofe der Welt. Von Philipp IV. allein existieren heute noch etwa dreißig Porträts, die mehr oder minder begründeten Anspruch darauf haben, als Werke des Velazquez zu gelten. [3]) Die Erscheinung des Königs, an sich unbedeutend und mit den Zeichen der Familiendegeneration behaftet, zeigt darin, abgesehen von den natürlichen Spuren des fortschreitenden Alters, eine fast erschreckende Gleichförmigkeit des geistigen Ausdrucks: blieb er doch zeitlebens, trotz der guten Vorsätze und Anläufe seiner Jugend, der tatenlose, zu Entschlüssen unfähige Schattenkönig, der von einem verschmitzten, aber politisch unfähigen Günstling gegängelt wurde. So hat Velazquez vor allem gezeigt, wie der Porträtist ein an sich ungünstiges, ja unsympathisches Thema allein durch

[1]) *C. Justi,* Diego Velazquez und sein Jahrhundert. 2. Aufl. Bonn 1903; grundlegend für die Geschichte der ganzen spanischen Kunst. *A. de Beruete,* Velazquez. Paris 1898.

[2]) Dort befinden sich alle hier genannten Gemälde spanischer Meister, für die kein anderer Aufbewahrungsort angegeben wird.

[3]) *Ch. B. Curtis,* Velazquez and Murillo. A descriptive and historical Catalogue of the works etc. London 1883.

liebevolle Treue und Wahrheit zu künstlerischer Bedeutung erheben könne. Ihn fesselte an den Dargestellten Dankbarkeit und echt spanische Treue, die unverletzliche Hofetikette verbot jedes rein malerische Arrangement, wie es Tizian und Van Dyck ihren Modellen zumuten durften, und der unbestechliche Wirklichkeitssinn des Künstlers selbst machte ihm eine sachgemäße Behandlung des Kostüms und sonstigen Beiwerks zur Pflicht, die der Kritik jedes Schneiders und Waffenschmiedes gewachsen ist. Das Resultat aller dieser Faktoren ist der erste Bildnisstil des Velazquez, wie er in den Porträts des Königs, seiner Brüder und des Grafen Olivarez, namentlich denen in ganzer Figur (Fig. 292) vorliegt. Sie zeigen das Streben nach höchster Schlichtheit, wie es eine Zeitlang am Hofe des jungen Königs Mode war; galt es doch als eine Tat, daß er an Stelle des alten steifen Radkragens die „golilla", den halbweichen, glatten Rundkragen, eingeführt hatte. Die Figuren stehen dunkel gekleidet, in etikettenmäßiger Pose, vor einem hellen, glatten Grunde, auf dem höchstens ein steifer Tisch oder dergleichen den Innenraum andeutet. Auf körperlich plastische Wirkung hat es der Maler in erster Linie abgesehen. Auch wo er nur die Halbfigur oder das Brustbild gibt, wie in dem frühesten Porträt Philipps vom Jahre 1623, oder dem vornehmen Jünglingsporträt der Münchener Pinakothek, steht ihm die ganze Gestalt vor Augen: darauf, daß er vom Ganzen ausgeht, körperlich wie geistig, beruht der eigentümlich überzeugende Eindruck seiner Bildnisse. Größer als die Vornehmheit der Modelle ist die seiner Malweise in ihrem schlichten, sachlichen Ernst. Vielleicht den Höhepunkt dieser Epoche bezeichnet das Bildnis des Infanten Ferdinand als Jäger (Fig. 293). Es enthält ebenso wie die Jägerbildnisse des Königs, später des kleinen Kronprinzen Balthasar Carlos zugleich schon die Elemente einer allmählichen Wandlung von Velazquez' Porträtstil: die stärkere Betonung des Hintergrundes, der Umgebung, der Landschaft bedingt größere Einheitlichkeit der Komposition und mehr malerische Haltung. Den Glanzpunkt dieser Stilphase bedeuten die Reiterporträts des Königs (Fig. 294), wie sie Velazquez als Vorbild für die von dem Florentiner *Pietro Tacca* geschaffene Bronzestatue im Schlosse Buen Retiro um 1635 ausführte. Philipp IV. war ein berühmter Reiter, und die Schönheit der andalusischen Rosse allein mußte ein Künstlerauge begeistern. Der Reiter in blinkender Rüstung und sein prächtiges Tier sind eins, die kastilische Hochgebirgslandschaft umweht sie mit frischer Morgenluft. Es ist



Fig. 292 Bildnis Philipps IV. in ganzer Figur von Velazquez

ein Bild, das sich Tizians berühmtem Reiterporträt des königlichen Ahnherrn Karls V. wohl an die Seite stellen kann. Aber auch das besonders frische und liebenswürdige Bildnis des kleinen Prinzen Balthasar zu Pferde und die beiden Reiterstücke des Grafen Olivarez (in Madrid und Schleißheim) sind Meisterwerke ersten Ranges. Sie enthüllen uns das Geheimnis der malerischen Technik, wie sie Velazquez in dieser mittleren Periode erobert hatte: „die Figur und ihr Standort in warmem, gelbem, blaßrotem und braunem, die Landschaft in kaltem, blauem Ton, beide sich gegenseitig steigernd — auf diese Weise vermochte er bei allverbreitetem gleichmäßigem Tageslicht doch seine Figuren mit Erfolg, mit voller Körperlichkeit vom Grund zu lösen" (Justi).



Fig. 293 Bildnis des Infanten Ferdinand als Jäger von Velazquez

Den erklärenden Kommentar zu diesen Wandlungen in Velazquez' Porträtstil gibt die Geschichte seines Lebens und seiner weiteren Tätigkeit in diesen Jahrzehnten. Bereits 1626—27 entstand infolge der vom Könige angeordneten Konkurrenz mit einigen italienischen Hofmalern sein erstes Historienbild, die Vertreibung der Moriskos durch Philipp III. (1609) darstellend; es ist, wie viele andere Gemälde des Meisters, beim Brande des Madrider Schlosses 1734 untergegangen und uns nur in Beschreibungen erhalten. Das große Ereignis des folgenden Jahres 1628 war der Besuch von *Rubens* am Madrider Hof; er kam als diplomatischer Agent, betrieb aber auch seine künstlerischen Interessen so eifrig, daß er neun Monate blieb, um die königliche Familie zu malen und die Tizians im Palaste zu kopieren. Wenn man fragt, welchen Eindruck der Verkehr mit seinem hochberühmten Kollegen auf Velazquez gemacht hat, so gibt darauf ein Gemälde Antwort, das 1629 vollendet wurde und inhaltlich wohl als eine Nachwirkung Rubensscher Kunst betrachtet werden darf: der Bacchus (Fig. 295). Es ist eine Darstellung des Weingottes und seines Ge-

folges in der einzigen Form, in welcher der spanische Naturalist — trotz aller Rubens der Welt! — sie sich denken konnte: als eine Gesellschaft lachender Zecher, Bacchus mitten unter ihnen, wie er zum Jocus der anderen einen Soldaten für seine Leistungen mit dem Kranze belohnt. Es ist dem Geiste nach eine Fortsetzung seiner Bodegones-Malerei: Bauern, Lastträger, Straßenmusikanten sind hier wie dort das Publikum, das er malt; Bacchus und sein wie er halbnackter Begleiter unterscheiden sich von ihren Kumpanen nur wie etwa ein Schlemmer aus den höheren Ständen von dem Tagdieb aus dem gemeinen Volke,



Fig. 294 Reiterbildnis Philipps IV. von Velazquez

durch die weichere Körperbildung; aber die Art, wie er einen Moment überlegend zur Seite blickt, deutet doch sehr fein an, daß er innerlich nicht zu den übrigen gehört, die grinsend nur das Hoch auf den Sieger erwarten. Anordnung und Körperplastik zeigen bereits volle Meisterschaft, die Raumdarstellung aber hat noch etwas Beengtes und die Lichtführung arbeitet mit schweren Schatten, als wenn die Szene nicht im Freien, sondern im einseitig beleuchteten Raum vor sich ginge.

Man braucht nur an bacchische Szenen des Rubens zu denken, um angesichts dieses Gemäldes den Gegensatz nicht bloß zweier Künstler, sondern zweier

Kunstwelten zu begreifen. Dort der Zögling der italienischen Renaissance und des Humanismus, der mit allen Mitteln vlämischer Sinnlichkeit die antiken Fabeln zu einem poetischem Scheinleben erweckt, hier der nüchterne Beobachter der Natur und des Lebens, unfähig zu solchem Phantasierausch, aber voll Kraft der Verinnerlichung und darum auch des rein menschlichen Humors, wie ihn nur je ein nordischer Maler solchen Szenen zu verleihen wußte.

Velazquez konnte, so sehr er ihn bewundern mochte, von Rubens nichts lernen oder annehmen, denn er redete künstlerisch eine andere Sprache. Aber es scheint doch, daß dieser äußerlich auch noch insofern einen Einfluß auf ihn ausübte, als er ihm die Lust nach Italien rege machte. Kaum hatte der große Niederländer im Mai 1629 Madrid verlassen, als Velazquez sich — Anfang August — mit Urlaub seines königlichen Herrn und reichlichen Empfehlungen des Grafen



Fig. 295 Bacchus und die Trinker von Velazquez

Olivarez versehen auf den Weg machte. In Venedig und in Rom verweilte er längere Zeit; hier wohnte er durch die Vermittlung des spanischen Gesandten in der Villa Medici auf dem Monte Pincio, und dem Eindruck dieser herrlichen Umgebung verdanken wir die ersten landschaftlichen Skizzen, die sich von Velazquez nachweisen lassen, zwei Studien aus dem Parke der Villa. Von behaglicher Muße zwischen Studium und Genuß erzählt auch das damals gemalte erste Selbstbildnis, das man wohl in dem schönen Porträt der Kapitolsgalerie wieder erkennen darf (Fig. 296). Aber auch ein neues großes Gemälde mythologischen Inhalts entstand damals, die Schmiede des Vulkan (Fig. 297). Es müßte sehr lehrreich sein, hier den tiefgreifenden Einfluß Italiens und Roms, der Venetianer und all der großen Renaissancemeister, welche Velazquez nun an der Quelle studiert hatte, nachzuweisen — wenn er vorhanden wäre. Der „Vulkan"

steht aber genau auf dem gleichen Boden, wie der „Bacchus“, dem eines phrasenlosen, souverän mit aller Tradition schaltenden Naturalismus. Dargestellt ist, wie der Sonnengott Apollon in die Schmiede tritt und dem hinkenden Feuerbeherrscher Kunde gibt von der Untreue seiner Gattin Venus, ein von der Kunst sonst kaum gewählter Moment, der aber Velazquez nahe liegen mochte wegen der inneren Verwandtschaft mit der Situation seines früheren Bildes: auch hier eine jugendlich feinere Gestalt eingereiht in den Kreis derber Gesellen am Ambos, die mit aufgerissenen Augen und offenem Munde auf die unerwartete Botschaft lauschen. Vielleicht brachte der Künstler die Skizze schon aus Madrid mit und führte sie nun mit aller Behaglichkeit aus. Die Charakteristik ist von packender Wahrheit, gewürzt durch eine ungesuchte, aus dem Gegenstande selbst sich ergebende Komik. In der Durchführung der verschieden gearteten nackten Körper, der nun schon präziser und luftreicher gegebenen Örtlichkeit, der verschiedenen Beleuchtungsprobleme hat sich der Maler offenbar gütlich getan. In einem Punkte mag man das Resultat der römischen Studien besonders konstatieren: in der Überwindung der scharf abgesetzten Schatten durch eine in alle Tiefen dringende Lichtführung. „Jede Figur hat ihre eigene Note in Licht und Schatten.“ Als Gegenstück zu diesem Bilde brachte Velazquez eine Darstellung von Josephs Brüder vor Jakob mit heim, die sich im Schlosse Buen Retiro befindet. Auf Befehl des Königs hatte er auch noch in Neapel ein Porträt seiner Schwester Maria Anna, der Königin von Ungarn, aufgenommen, das wohl dem bekannten Bilde in ganzer Figur (im Berliner Museum) zugrunde liegt.



Fig. 296 Selbstbildnis von Velazquez (Nach Photographie Alinari)

Die folgenden achtzehn Jahre, welche Velazquez ruhig in Madrid verbrachte, auch vom Hofdienst immer stärker in Anspruch genommen, sind die Zeit seiner künstlerischen Reife, seines voll entwickelten malerischen Stils. Dieser Zeit gehört das 1644 auf dem Katalonischen Feldzug in Fraga gemalte Bildnis des Königs an, welches in dem klaren und farbenschönen Porträt im Dulwich College in London wiedererkannt wurde. Aber auch die bedeutenden, schon oben charakterisierten Jagd- und Reiterporträts entstanden damals, zum Teil als Dekoration für ein neues Jagdschlößchen des Königs, die Torre de la Parada. Ebendorthin wird ursprünglich das große Jagdbild gehört haben, das sich heute in der Londoner Nationalgalerie befindet und mit lebendigster Anschaulichkeit und einem erstaunlichen Reichtum von Typen und Motiven eine jener festlichen Saujagden schildert, wie man sie zu veranstalten liebte. An Porträts nichtfürstlicher Personen aus diesen Jahrzehnten müssen hervorgehoben werden das des Oberjägermeister Juan Mateos in Dresden, des Bildhauers Martinez Montanes und des Don Alonso Pimentel, Grafen von Benevente in Madrid, sowie des Kardinals Gasparo Borja im Städelschen Institut zu Frankfurt.

Auch drei Damenbildnisse schließen sich hier an, die einzigen des Velazquez, welche nicht den Hofkreisen entstammen und deren Originale sich deshalb schwer bestimmen lassen. Aber auch die Auffassung des Malers steigert den geheimnisvollen Reiz, der gerade diese Gestalten umgibt: die im Profil dargestellte „Sibylle“, eine echt spanische Schönheit von edlem Typus, die Dame mit dem Fächer in Hertford House, und die angebliche Gattin des Künstlers (in Berlin).

Vor allem aber schuf Velazquez um 1635, wahrscheinlich vor 1637, das große Historienbild, eines seiner abgeklärtesten Werke überhaupt, die Übergabe von Breda (Fig. 298). Man nimmt an, daß er damit dem großen Feldhauptmann Ambrogio Spinola ein Denkmal setzen wollte, mit dem ihn 1629 die



Fig. 297 Die Schmiede des Vulkan von Velazquez

Überfahrt von Barcelona nach Genua zusammengeführt hatte; Spinola starb bereits im folgenden Jahre bei der Belagerung von Casale im Mantuanischen Erbfolgekriege, von Spanien schmählich im Stiche gelassen. Die von ihm erzwungene Übergabe von Breda in Holland nach zehnmonatlicher Belagerung — am 5. Juni 1625 — war der letzte rühmliche Erfolg, der den spanischen Waffen zuteil wurde. Der niederländischen Besatzung unter Justinus von Nassau wurde ehrenvoller Abzug gewährt, Spinola selbst beglückwünschte den Kommandanten zu seiner Tapferkeit. Diese ritterliche Begegnung stellt das Bild dar, das beiderseitige Gefolge illustriert treffend den Gegensatz der beiden Kriegsvölker, im tiefer gelegenen Mittelgrund defiliert die abziehende Garnison vor den mit aufgepflanzten Lanzen Spalier bildenden Spaniern, dahinter tut sich der Blick auf die im Morgenlicht schimmernde Ferne auf. Es ist ein Bild ohnegleichen, voll

Treue, Einfachheit und Würde. Mit Recht sagt Justi: „Wenige Historienbilder enthalten so wenig Geistloses, d. h. Phrase und Schablone; an wenige ist so viel Geist, künstlerisch und menschlich, gewandt worden; wenige geben so viel zu



Fig. 298 Die Übergabe von Breda von Velazquez

denken, und noch wenigere lassen wie dieses einen Künstler von wahrem Geistesadel erkennen."

Auch zur religiösen Malerei wurde Velazquez jetzt, zunächst vielleicht durch äußere Anregungen, zurückgeführt. Für das Benediktinerinnenkloster von S. Placido entstand etwa um 1638 der Crucifixus, eine Darstellung des Gekreuzigten in voller Ruhe und Einsamkeit; der meisterhaft durchgebildete, kräftig-

schöne Körper steht mehr, als daß er hängt, mit nebeneinander gehefteten Füßen auf dem Stützholz, das Haupt im Todesschlummer gesenkt. Den feierlich geheimnisvollen Eindruck bedingt vor allem die Verschleierung der einen Gesichtshälfte durch das unter dem Dornenkranz lang herabfallende dunkle Haar. An tiefer Empfindung steht diesem Werke zur Seite der *Christus an der Säule* (London), eine sonst kaum so dargestellte Episode der Leidensgeschichte zwischen Geißelung und Dornenkrönung, die in ergreifender Weise mit dem Andachtsleben der Zeit in Verbindung gebracht ist. Denn vor dem ermattet zusammengebrochenen Heiland kniet ein anbetendes Kind, von seinem Schutzengel herbeigeführt und auf den Leidenden hingewiesen. Wohl in keinem anderen Werke des Malers klingt sein innerstes Empfinden so stark mit, und doch ist alles so einfach und selbstverständlich gegeben, als wäre es ein erlebter Vorgang. Die Malerei des Nackten in dem fast athletisch gebildeten Christuskörper, den Armen des Engels ist von unbeschreiblicher Vollendung.



Fig. 299 Bildnis Innozenz X. von Velazquez (Nach Photogr. Anderson)

Einen äußeren Abschnitt im Leben des Künstlers bezeichnet dann die *zweite italienische Reise*, die ihn vom Januar 1649 bis zum Juni 1651 von der Heimat fernhielt. Diesmal sollte er im direkten Auftrag des Königs für die Neugestaltung des Madrider Schlosses Gemälde, Statuen und Gipsabgüsse ankaufen. Wieder war Venedig seine erste Station, dann hauptsächlich Rom und Neapel. In dem zerstreuenden Leben, das sein Reisezweck mit sich brachte, entstand ein neues, großes Meisterwerk, das Porträt des *Papstes Innozenz X.* (in der Galerie Doria, Fig. 299). „Zur Übung" hatte Velazquez vorher seinen Diener und Farbenreiber, der später selbst Maler wurde, den Mauren *Juan de Pareja* gemalt (Exemplare in Castle Howard und Longford Castle) und schon mit dieser Arbeit die Bewunderung seiner römischen Kollegen aus allen Nationen — unter denen sich Namen wie *Bernini*, *Duquesnoy*, *Algardi*, *Pietro da Cortona*, *Nicolas Poussin* befinden — in solchem Grade erregt, daß er zum Mitgliede der Accademia S. Luca gewählt wurde. Das Papstporträt galt von allem Anfang an für ein „Wunder"; es gehört zu jener kleinen

Zahl von Bildern, die man nicht vergessen kann, wenn man sie einmal gesehen hat. Aber es läßt sich auch nur mit dem Blick, nicht mit Worten in seinem Wesen erfassen. Rasch hingemalt, in heißem aber sicherem Ringen mit dem spröden Objekt, nicht ohne gewaltsame „Pentimenti", wie sie z. B. an den Fingern der rechten Hand sichtbar sind, verdankt es vielleicht gerade diesem improvisatorischen Charakter den Eindruck verblüffender Lebenswahrheit. Der Papst, ein auffallend häßlicher Mann mit verschlagenem Ausdruck in den derben Zügen, spärlichem Bart, roter Gesichtsfarbe, sitzt auf einem roten Samtsessel vor einem roten Vorhang, mit purpurnem Käppchen und Kragen, deren Farbenton durch das weiße Chorhemd noch mehr gehoben wird. Aus diesem ungewöhnlich ungünstigen Farbenensemble hat Velazquez mit ganz wenig Mitteln, scheinbar mühelos, ein Bild geformt, dem sich an Lebensfülle und zugleich an repräsentativer Wirkung nichts an die Seite setzen läßt. Es hat in erster Reihe den Namen des Malers, der auf dem Briefe in der Hand Sr. Heiligkeit zu lesen ist, als er sonst vergessen war, die Jahrhunderte hindurch lebendig erhalten.

Dieses Bild inauguriert zugleich eine neue Epoche in Velazquez' Kunst, eine Wendung seiner Schaffensweise, die man wohl als seine „dritte Manier" bezeichnet. Zu ihrer Würdigung gehört wiederum ein Blick auf seine äußeren Lebensverhältnisse. Der Hofdienst, der ihn nach Italien geführt hatte, nahm fortan seine Zeit noch mehr in Anspruch. Velazquez hatte nun einmal den höfischen Ehrgeiz und das Titelbedürfnis des Spaniers: auf seine Bewerbung hin erhielt er den Posten des Schloßmarschalls, ein Amt, das keine Sinekure war und den größten Teil seiner Zeit mit beschwerlichen und verdrießlichen Beschäftigungen in Anspruch nahm. Die Doppeltätigkeit nötigte schon aus äußeren Gründen den Maler zu einem abgekürzten Verfahren, er hatte nicht mehr die Muße zu jener festen, sorgfältigen Durchführung, von der er ausgegangen war. Aber keiner hat wie Velazquez verstanden, aus der Not eine Tugend zu machen, dem Skizzenhaften künstlerischen Reiz zu verleihen, mit knappen Mitteln dennoch seine Intention bis in die letzten Akzente zu verwirklichen. Unverschmolzen stehen die mit unfehlbarer Sicherheit hingesetzten Pinselzüge nebeneinander, ihre Vereinigung ist der Netzhaut unseres Auges überlassen; aber gerade daraus ergibt sich ein Spiel des Lichtes, eine täuschende Wahrheit der Oberfläche, welche den Schein des Lebens, selbst der Bewegung hervorzurufen vermag. Es kam hinzu, daß Velazquez, nachdem er jahrzehntelang ausschließlich nach der Natur gemalt und einen verhältnismäßig engen Gesellschaftskreis immer wieder porträtiert hatte, seine Modelle gleichsam auswendig konnte. So war er fähig, ihr Wesen und ihre malerische Erscheinung in großen Zügen zusammenfassend auch mit flüchtigen Andeutungen zu erschöpfen.

Das gilt vor allem wieder von den Porträts der königlichen Familie. Die Altersbildnisse Philipps IV. (im Prado, in London, Wien, Turin u. a.), die Porträts der neuen Königin Marianne, der jungen Infantinnen sind durchweg in diesem breit skizzierenden Stile gemalt und erhalten dadurch ihre Bedeutung. Selbst über die Verunstaltung durch eine Modetracht, wie sie so ungeheuerlich selten ersonnen worden ist, triumphiert Velazquez in den Bildern dieser Damen, und besonders die kindliche Anmut der Prinzessin Margarita hat er von ihrem dritten Lebensjahre an immer wieder mit entzückender Frische und feinster malerischer Wirkung dargestellt. Sie steht auch im Mittelpunkte des großen Meisterwerkes dieser Jahre, des unter dem Namen Las Meninas (Die Hoffräulein) bekannten Familienbildes (vgl. die Tafel). Man versteht es recht, wenn man sich vergegenwärtigt, wie es entstanden sein mag. Als Velazquez eines Tages im königlichen Schlosse an einem großen Bildnisse des Königs und seiner Gemahlin arbeitete und die Majestäten ihm hierzu eine Sitzung bewilligt hatten,

wurde zur Unterhaltung des königlichen Paares sein Liebling, die kleine Infantin mit ihrem Hofstaate befohlen. Die zierliche fünfjährige Prinzessin inmitten zweier hübscher Fräulein, die sich bemühen, das Kind in vergnügter Stimmung zu erhalten und umgeben von anderen Hofbediensteten — es fehlen darunter nicht die seltsame Gestalt einer häßlichen Zwergin sowie eine große Ulmer Dogge — neben dem an der Staffelei stehenden Maler in dem weiten dämmrigen Raume, das alles zusammen ergab ein Bild von so fesselndem Reiz für das gebildete Auge des Königs, daß dieser wohl die Anregung gab, es in einem Gemälde festzuhalten. Vielleicht erinnerte er sich wehmütig an ähnliche Momentbilder aus dem Reitunterricht des verstorbenen Prinzen Balthasar, wie sie Velazquez in zwei Farbenskizzen (in der Hertfort Gallery und in Grosvenor House in London) festgehalten hatte. Auch die Skizze, welche er diesmal anfertigte, hat sich erhalten (bei Mr. Banks in Kingston Lacy); sie zeigt bereits die beiden wesentlichsten Veränderungen, welche der Maler in dem Zufallsbilde angebracht hat: die von einem Hausmarschall geöffnete Tür im Hintergrunde und den Spiegel daneben, zwei für Lichtwirkung und Raumillusion grundlegende Momente. Doch fehlt noch das Bild des Königspaars im Spiegel, das er konsequenterweise hinzufügte, denn ihnen gegenüber spielt sich ja dieses „Bild der Herstellung eines Bildes" ab. Es ist in seiner ganzen Wirkung auf die feinsten Nuancen der Beleuchtung gestellt und mit den einfachsten malerischen Mitteln hervorgebracht, fast ohne Lokalfarbe, nur mit einem unglaublich verfeinerten Gefühl für die Unterschiede des Helldunkels.

Ganz ähnlich nach Inhalt und Ausführung ist das letzte größere Werk des Velazquez: die Spinnerinnen. Ein amtlicher Besuch des Hofmarschalls in der Tapetenwirkerei zu Madrid mag dem Maler die Anregung geboten haben zu der reizenden Darstellung, wie drei Hofdamen in einer erhöhten und beleuchteten Nische die aufgehängten Gobelins betrachten, während im halbdunkeln Vorderraum die Arbeiterinnen am Werke sind, farbige Wollen aufzuspulen und zu ordnen. Wiederum ein Augenblicksbild, das aber, weil der Zwang der Etikette fehlte, diesmal mit noch größerer Freiheit auch im Arrangement der Gruppen durchgebildet werden konnte. Aber auch noch mehr, als in den Meninas, ist hier nicht der figürliche Vorgang die Hauptsache, sondern das optisch-malerische Problem: die Durchbrechung des Hintergrundes durch die hellste Lichtpartie und Zerstreuung und Abschwächung des Lichts nach dem Vordergrunde hin; es ist eine Aufgabe, wie sie annähernd mit gleicher Meisterschaft nur die gleichzeitigen holländischen Lichtmaler, ein Jan Vermeer oder ein Pieter de Hooch (vgl. S. 290f.) gelöst haben. Das Bild bedeutet auch — bezeichnend für die Unabhängigkeit der Denk- und Empfindungsweise dieses Hofmalers — die erste Einführung des arbeitenden Volkes in den Darstellungskreis der romanischen Kunst.

Neben solchen Höhepunkten seines reifsten Schaffens treten ganze Gruppen von Arbeiten in zweite Linie zurück, wie die Bildnisse von Hofnarren und Zwergen, die Charakterfiguren des „Äsop" und „Menippos". Auch zwei Gemälde religiösen Inhalts gehören noch dieser letzten Zeit an: die Krönung Mariä, welche Velazquez für das Oratorium der neuen Königin malte, ist ein merkwürdiges Zeugnis dafür, wie derselbe Maler, welcher so zwanglos die Wirklichkeit wiedergibt, da wo der Gegenstand es ihm zu erfordern schien, auch die strengste Form der Komposition zu finden weiß. Niemals ist das Mysterium feierlicher, zeremoniöser dargestellt worden, als in dieser nach dem Prinzip des auf die Spitze gestellten gleichseitigen Dreieckes aufgebauten Gruppe. Um der stärkeren Wirkung willen wendet sich Maria sogar von den himmlischen Majestäten ab und mit feierlicher Bewegung dem Beschauer voll zu. Die Begegnung der beiden heiligen Einsiedler Paulus und Antonius, 1659 auf dem



[illegible] Holborn

... sein Liebling, die kleine Infantin
... Prinzessin ...
... in vergnügter Stimmung zu ...
... sowie eine große Ulmer D...
... in dem weiten ...
... für das ...
... in einem Gemälde ...
... Monat...
... wie sie Velazquez ...
... Grosvenor House in London
...
...
... Zeit ... hat, die ...
... den Spiegel ...
... Momente. Doch ...
... er konsequenterweise hinzu ...
... der Herstellung eines Bild...
... Nuancen der Beleuchtung
... Mitteln hervorgebracht, fast ...
... Gefühl für die Unterschiede

... ist das letzte größere Werk ...
... Besuch des Hofmarschalls in
... die Anregung geboten haben ...
... erläuten und beleuchteten
... im halbdunkeln Vorder...
... Wolle ... aufzuspulen und zu ordnen
... der Zwang der Etikette fehlte
... im Arrangement der Gruppen durch
... als in den Meninas, ist hier nicht
... sondern das optisch-malerische Problem
... die hellste Lichtpartie und Zer...
... dem Vordergrunde hin ... es ist eine
... Meisterschaft nur die gleichzeitigen hellbe...
... von Pieter de Hooch (vgl. S. 290 f.) gelöst
... bezeichnend für die Unabhängigkeit der Denk...
... die erste Entführung des arbeiten...
... der romanischen Kunst.
... reifsten Schaffens treten ganze Gruppen
... wie die Bildnisse von Hofnarren und
... die ... Äsop“ und „Menippos“. Auch zwei Ge...
... religiösen ... dieser letzten Zeit an: die Krönung
... welche Velazquez ... Oratorium der neuen Königin malte, ist ein
... die Maler, welcher so zwanglos die Wirk...
... da wo ... es ihm zu erfordern schien, auch die
... der Kompo... Niemals ist das Mysterium
... zeremoniöser ... als in dieser nach dem Prinzip des
... Spitze gestellten ... Dreieckes aufgebauten Gruppe. Um der
... Wirkung willen ... Maria sogar von den himmlischen Maje...
... mit feierlicher ... dem Beschauer voll zu. Die Begeg...
... beiden heiligen ... Einsiedler Paulus und Antonius 1659 auf dem



Las Meninas (Die Hoffräulein)

Gemälde von Velazquez im Prado zu Madrid

Greiner & Pfeiffer, Kgl. Hofbuchdrucker, Stuttgart



Fig. 300 Die heiligen Einsiedler Antonius und Paulus von Velazquez

Altar der Antonius-Einsiedelei bei Buen Retiro aufgestellt (Fig. 300), zeigt uns noch einmal deutlich, etwa verglichen mit jener frühen Anbetung der Könige, welche Bedeutung allmählich die Umgebung, das malerische Milieu für Velazquez' Kunst erlangt hat. Hier ist es eine wilde, einsame Gebirgslandschaft mit schroffen Felswänden, welche dem ganzen Vorgang Schauplatz und Stimmung gewährt;

in ihr sind nach mittelalterlicher Weise in kleinen Figuren andere Szenen aus der Legende der beiden Heiligen dargestellt. „Die Malweise ist von unsäglichem Reiz. So schreibt nur eine Hand, die vierzig Jahre den Pinsel geführt hat. Es ist das dünnstgemalte aller seiner Bilder, ganz im ersten Anlauf beendet und dann nicht mehr berührt. Alle Wirkungen sind erreicht mit einem Kleinsten von Kraft- und Stoffaufwand . . . Die Zeichnung schwebt hinter der wie hingeblasenen Farbe, als sähe man ins Weite durch eine dünne Gaze“ (Justi).

Dieses Jahr und das folgende brachte Velazquez zwei Höhepunkte seines persönlichen und amtlichen Lebens: die Aufnahme in den hohen Orden von Santiago und die Zusammenkunft auf der Bidassoainsel zwischen der spanischen und der französischen Königsfamilie, wobei die Übergabe der Infantin Maria Theresia, Philipps ältester Tochter, an ihren Bräutigam Ludwig XIV. stattfand. Die Leitung der Reise des ganzen königlichen Haushalts und die Arrangements bei der Entrevue hatten Velazquez als Hofmarschall obgelegen; infolge der Strapazen verfiel er bald nach der Heimkehr in ein hitziges Fieber und erlag ihm am 6. August 1660. Sein vielbeneidetes Hofamt blieb bis zuletzt das tragische Geschick seines Lebens.



Fig. 301 Bonaventuras Gebet während einer Papstwahl von Francisco Zurbaran

Velazquez hinterließ nur zwei eigentliche Schüler: den schon genannten *Juan de Pareja* († 1670), dessen Hauptwerk, die Berufung des Apostels Matthäus (1661), sich im Pradomuseum befindet und seinen Schwiegersohn *Juan Bautista del Mazo* († 1687), der sein Nachfolger als Kammermaler wurde und dessen Werke oft mit denen des Meisters verwechselt worden sind. Interessant ist sein unter dem offenbaren Einfluß der ‚Meninas‘ gemaltes Familienbild in der Wiener Galerie. — Aber die noble Denkweise des ritterlichen Malers drückte sich auch darin aus, daß er niemals danach strebte, Alleinherrscher auf seinem Gebiete zu sein, wie es etwa Tizian, Tintoretto und Rubens getan hatten. Echte Talente hat er nach Kräften gefördert; seine Alters- und Heimatsgenossen *Zurbaran* und *Cano* zog er selbst nach Madrid an den Hof und blieb mit ihnen lebenslang befreundet. *Francisco Zurbaran* (1598—1662) war angeblich aus der Schule des Roélas hervorgegangen und hat meistens in Sevilla gearbeitet; aber schon 1633 zum Hofmaler Philipps IV.

ernannt, ist er 1650 nach Madrid übergesiedelt und dort auch gestorben. Er war neben Velazquez der größte Realist der spanischen Malerei, aber er blieb stets einseitig befangen in dem herb asketischen Wesen, in der Vorliebe für alles Mönchische, die für das Spanien des 17. Jahrhunderts so bezeichnend ist. Insofern ist er der spanischste aller spanischen Maler. Niemals hat er eine Szene aus dem weltlichen Leben, kaum ein Porträt gemalt, seine Mönche und Heiligen allerdings kopierte er in vollkommener Treue nach lebenden Modellen. Frühgereift schuf er bereits 1625 die große ‚Concepcion' — die Darstellung der Immaculata in visionärer Verzückung auf Wolken schwebend — in der Peterskapelle der Kathedrale zu Sevilla, bald darauf seinen großen Triumph des heil. Thomas von Aquino für die Thomaskirche. Auf der Höhe seiner geistig beschränkten, aber stets groß und wuchtig gestaltenden Kunst steht er in den Szenen aus dem Leben großer Mönchsheiliger, wie dem Zyklus des hl. Bonaventura, von denen sich Stücke in Paris, Berlin und Dresden (Fig. 301) befinden. Die anschauliche Erzählung, energische Charakteristik und gediegene Durchführung lassen diese Bilder den Arbeiten der ersten Stilepoche des Velazquez nahezu ebenbürtig erscheinen.



Fig. 302 Madonna von Alonso Cano

Der aus Granada gebürtige *Alonso Cano* (1601—67) war als Bildhauer und als Maler — denn in beiden Künsten hat er, wie in der Architektur, Hervorragendes geleistet — ein Zögling der Sevillaner Schule, lebte aber von 1637 an als Hofmaler in Madrid und zog sich erst 1658 im Besitz einer geistlichen Pfründe nach seiner Vaterstadt zurück. Ein unruhiges Temperament und als Künstler der Anregungen bedürftig, hat er wenig selbständige Eigenart entwickelt; er war der erste spanische Maler, der in seinen Kompositionen fremde Kupferstiche benutzte, Anklänge an Ribera, Correggio, Tizian, Veronese dringen in seinen Werken durch. Doch hat er auch, namentlich



Fig. 303 Die „Engelsküche" von Murillo

in den Bildern der Madonna (Fig 302) und des leidenden Erlösers, eigenes edles Schönheitsgefühl betätigt und seine besten Werke während der letzten Epoche in Granada geschaffen (Die sieben Freuden Mariä im Chor der Kathedrale, Madonna del Rosario in der Kathedrale zu Malaga).

Bei keinem Künstler hat das uneigennützige Interesse, das der große Velazquez ihm zuwandte, herrlichere Früchte getragen, als bei seinem jüngern Landsmann *Bartolomé Esteban Murillo* (1617—1682) [1]. Sein guter Stern oder vielmehr eine gewisse innere Notwendigkeit leitete den jungen Maler, der, von armen Eltern geboren und früh verwaist, bei dem unbedeutenden *Juan del Castillo* († 1640) seine Lehrzeit durchgemacht und dann mühsam durch handwerksmäßige Andachtsbildchen u. dgl. seinen Lebensunterhalt gewonnen hatte, grade in dem entscheidenden Augenblicke nach Madrid. Die Erzählungen eines älteren Kunst- und Ateliergenossen, des *Pedro de Moya* (1610—66), den der Kriegsdienst nach den Niederlanden und Lerneifer in das Atelier Van Dycks geführt hatte und der nun nach Sevilla zurückkehrte, sollen zuerst die Sehnsucht nach einer anderen Kunst, als er sie bis dahin im Dunkeln ausgeübt hatte, in Murillo geweckt haben. Genug, er tauchte 1692 plötzlich in Madrid auf und fand in dem angesehenen Hofmaler einen freundlichen Gönner. Dieser wird ihm die Möglichkeit eröffnet haben, die er brauchte: die Werke der großen Italiener und Niederländer und die Antiken in den königlichen Schlössern zu studieren und auch

[1]) *C. Justi,* Murillo. Leipzig 1892.



Fig. 304 Geburt Mariä von Murillo

seine eigene ernste und klare Kunst kennen zu lernen. Ohne daß sich der bestimmende Einfluß irgendeines dieser Meister in seinen Arbeiten nachweisen ließe, ist Murillo, als er 1645 nach Sevilla zurückkehrte, ein anderer geworden; die Schwingen waren ihm gewachsen und die Gunst des Geschicks, die ihn zu größeren Aufgaben berief, fand ihn jetzt nicht mehr unvorbereitet.

Bereits 1646 erhielt er die Ausführung von elf Gemälden aus der Ordenslegende im kleinen Kreuzgang des Franziskanerklosters. Die Bilder sind heute zerstreut; die charakteristischsten Stücke besitzen das Pradomuseum und der Louvre. Sie stellen Szenen aus dem Leben eines heilig gesprochenen andalusischen Ordensbruders dar, von dem die Legende allerlei kuriose Begnadigungen erzählte. So sehen wir in der sog. „Engelsküche“ im Louvre (Fig. 303), wie der Bruder Diego, statt seinen Pflichten als Küchenmeister nachzukommen, durch verzücktes Gebet ‚entmaterialisiert‘ in der Luft schwebt, während eine Schar großer und kleiner Engel sich daran gemacht hat, für ihn den Küchendienst zu tun; zwei Kavaliere, die grade in Begleitung des Priors hereintreten, und ein anderer Mönch sind Zeugen des Vorgangs. Dies Bild führt unmittelbar in die religiöse Gedankenwelt Murillos hinein; es ist völlig die des spanisch-mönchischen Mystizismus, der keine Grenze kennt zwischen dieser und jener Welt, und mit dem Göttlichen allerorten, in einer uns heute fast blasphemisch anmutenden Weise, verkehrt. Aber es offenbart sich darin auch das Genie des Künstlers, der das Unmögliche und Niegesehene lebendig und glaubhaft zu machen weiß, ohne Pathos und Affektation, als ob es sich von selbst verstünde. Der Heilige bleibt in all seiner Verzücktheit ein gewöhnlicher, stoppelbärtiger Mönch und die Engel wiederum verrichten ihre Heinzelmännchendienste mit einer so anmutigen Natürlichkeit, als ob sie es täglich gewohnt wären. Es lebt doch ein anderer Geist in diesem Bilde, als in *Zurbarans* düsteren Wundergeschichten: die Berührung mit Velazquez' reiner Menschlichkeit hat ihre Spuren hinterlassen.

Mit diesem Bilderzyklus war Murillos Ansehen in Sevilla begründet, und die Aufträge strömten ihm fortan reichlich zu. Er verheiratete sich 1648 und wurde bei der Gründung der Malerakademie 1660 zu deren Direktor gewählt. Eine Berufung an den Hof von Madrid schlug er aus und scheint seine Vaterstadt überhaupt kaum mehr verlassen zu haben, bis er 1682 nach dem benachbarten

Cadiz ging, um das Altarblatt der dortigen Kapuzinerkirche an Ort und Stelle auszuführen. Bei der Arbeit stieß ihm, angeblich durch Sturz vom Gerüst, ein schwerer Unfall zu, und an den Folgen desselben verschied er am 3. April 1682 in Sevilla.

Während dieser 35jährigen Tätigkeit, die sich von äußeren Einflüssen ziemlich unberührt vollzog, läßt sich in Murillos Schaffen kaum eine wesentliche Veränderung verspüren. Zwar hat seine Malweise, nachdem die ersten stürmischen Reaktionen auf die Madrider Eindrücke überwunden waren, im allgemeinen wohl jene Entwicklung durchgemacht, die wir bei fast allen großen Malern des 17. Jahrhunderts finden: von einem noch plastisch modellierenden Stil mit scharfen Gegensätzen zwischen Licht und Schatten durch das Zwischenstadium einer volleren, wärmeren Behandlung zu einer immer leichter, kühler und duftiger werdenden Vortragsweise. Aber die von den spanischen Berichterstattern eingeführte strikte Unterscheidung dreier Stilepochen des Meisters, einer „kalten“, „warmen“ und „duftigen“, ist längst aufgegeben, obwohl in der Tat diese Ausdrücke den Charakter einzelner Werke Murillos treffend bezeichnen. Aber nichts berechtigt uns, etwa eine zeitliche Aufeinanderfolge der drei Manieren oder gar eine nach Art und Stoff des einzelnen Werkes verschiedene Anwendung derselben anzunehmen, schon aus dem Grunde, weil die Anhaltspunkte für eine sichere Datierung sehr unzureichende sind. Als chronologischen Wegweiser durch die überaus fruchtbare Tätigkeit Murillos — etwa 500 Gemälde werden ihm zugeschrieben — besitzen wir nämlich nur die Nachrichten über einzelne größere Bilderzyklen und hervorragende Altarwerke. Es sind dies zunächst die 1655 entstandenen Gemälde für die Kathedrale zu Sevilla: die Heiligen Isidoro und Leandro und das Lünettenbild der Geburt Mariä (jetzt im Louvre, Fig. 304). Dies Bild zeigt uns, daß Murillo damals bereits die Höhe seiner Kunst erreicht hatte und mit voller Sicherheit Komposition, Farbe und Lichtführung beherrscht. Das Ineinander von irdischer und himmlischer Welt ist hier nicht mehr mit genremäßigem Behagen in zerstreuter Schilderung durchgeführt, wie bei der Engelsküche, sondern konzentriert sich in der meisterhaft aufgebauten Mittelgruppe des von Frauen behüteten, von dienenden und jubilierenden Engeln umringten Kindes, bestrahlt von dem hellen Licht des seitlichen Fensters und der darüber schwebenden Engelglorie, während die heilige Anna links und die Gestalten am Kamin rechts mit fast rembrandtischer Feinheit als Lichtpunkte aus dem Helldunkel des Grundes auftauchen. — Ein Jahr später malte er dann das riesige Altarblatt der Taufkapelle für dieselbe Kathedrale, die Vision des hl. Antonius, der in dunkler Zelle kniend das Jesuskindlein in einer Lichtsphäre, von Engeln umschwebt, aus Himmelshöhen auf sich herabkommen sieht. Es ist nicht bloß das größte, sondern auch eines der großartigsten Bilder, das Murillo jemals geschaffen hat. Mit diesen Werken einer glänzenden Lichtmalerei verglichen erscheinen dann allerdings Arbeiten, wie die Heilige Familie in der Zimmermannswerkstatt, die Verkündigung und die Anbetung der Hirten im Prado (Wiederholungen in der Ermitage und im Vatikan) ziemlich sicher als Erzeugnisse einer älteren, noch in dunkel-kalten Tönen befangenen Malweise.

Erst beinahe ein Jahrzehnt später bieten dann die Gemälde aus Sa. Maria la Blanca in Sevilla wieder ein festes Datum: sie wurden 1665 vollendet. In vier halbkreisförmigen Bildern an den Schildbögen der Kuppel waren Verherrlichungen des Marienglaubens gemalt, zwei davon (jetzt in der Akademie zu Madrid) stellen die Legende von der Erbauung der Kirche S. Maria Maggiore zu Rom dar, in durchsichtig klarer Erzählung und mit wunderbarer Kunst der Rhythmik in Anordnung und farbiger Durchführung.

Die Schöpfungen seines letzten Jahrzehnts, augenscheinlich Murillos bedeutendste und glücklichste Periode, werden dann eingeleitet durch den umfang-

reichen Zyklus der Kirche der Caridad, des von einem frommen Patrizier gestifteten Kranken- und Pilgerspitals (1670—74). Dem Gedanken der Charitas und seiner Betätigung in alter und neuer Zeit sind demgemäß alle Darstellungen gewidmet. Sechs große Gemälde schmückten einst, als Ersatz für Fresken, die Oberwände der Kirche; nur die beiden umfangreichsten mit der Darstellung des Quellwunders Moses und der Speisung der Fünftausend durch Christus sind noch an Ort und Stelle, die übrigen von den Franzosen entführt und jetzt in verschiedenen Sammlungen zerstreut. Jene beiden großen Kompositionen brachten dem Maler eine neue Aufgabe: die Darstellung bewegter Volksmassen. Er hat sie mit jener ruhigen Sachlichkeit gelöst, welche eines der geistigen Güter spanischer Kunst ist, ohne gewaltsame Aufgeregtheit, aber mit einer Fülle schöner beziehungsreicher Einzelmotive in dem Mosesbilde, das die Spanier „La Sed", „der Durst" nennen; in der Speisung ist namentlich das hungernde Volk in seinem wogenden Gedränge überzeugend dargestellt. Vier kleinere Bilder enthalten den Besuch der drei Engel bei Abraham, die Heimkehr des verlorenen Sohnes, die Heilung des Lahmen am Teiche Bethesda und die Befreiung Petri, auf zwei Altarblättern waren der Heilige Johann de Dios, der unter der Last eines Kranken zusammenbrechend von einem Engel unterstützt wird, und die heilige Elisabeth bei ihrem Liebeswerk gemalt. Dieses Bild (jetzt in der Akademie zu Madrid) ist die Krone des Ganzen (Fig. 305). In der Vorhalle eines imposanten Schlosses — die Säulenloggia im Hintergrunde zeigt das Mahl der Armen, die von der Fürstin bedient werden — ist die heilige Mildtäterin beschäftigt, allerlei Kranken hilfreich beizustehen; die ekelhaften Gebrechen dieser armen Leute sind mit voller Unbefangenheit geschildert — um so heller leuchtet die selbstlose Liebe der edlen Fürstin, der ihre Frauen schon mit etwas weniger Hingabe beistehen. Die „unverschleierte Wahrheit von Elend und Schwärmerei" wird in wohlerwogener Ab-



Fig. 305 Die hl. Elisabeth von Murillo



Fig. 306 Der hl. Antonius mit dem Christkinde von Murillo (Nach Photogr. Hanfstaengl)

sicht mit so viel Elementen des Schönen, in den zarten Frauen, der vornehmen Umgebung, verschmolzen, daß das Ganze als der abgerundetste Ausdruck der Idee christlicher Liebe erscheint, den die Kunst aller Zeiten gefunden hat.

Endlich bilden die bis 1676 entstandenen Gemälde in der Kapuzinerkirche den Höhepunkt dieser großen zyklischen Unternehmungen Murillos; es waren ursprünglich mehr als zwanzig Bilder, von denen sich siebzehn heute im Museum zu Sevilla befinden; eine Anzahl davon vereinigte sich zu dem Aufbau eines großen Retablo auf dem Hochaltar, neun andere waren auf Nebenaltären aufgestellt. So ergab sich von selbst die Auswahl der Themen und die Tonart: nicht historische Darstellungen und Legendenszenen, wie in der Caridad und jenem Kreuzgang desselben Franziskanerordens, der vor zwanzig Jahren des Meisters Ruhm begründet hatte, sondern Mysterien und Gestalten aus der Heroengalerie des Ordens; der Andachtsstil Murillos tritt hier in seiner vollendetsten Form auf.

Das ursprüngliche Mittelstück des Hochaltars, jetzt im Museum zu Köln, ist die sog. Porciuncula, d. h. die Erscheinung Christi und seiner Mutter in jener Gnadenkapelle bei Assisi vor dem am Altar knienden Franziskus; eine Schar von Engeln wirft Rosen auf den Heiligen herab. Diese Einzelheit der (durch Restaurationen stark beschädigten) Tafel ist dann noch einmal als eigenes Bild (in Woburn Abbey) wiederholt worden. Engel und Kinder spielen überhaupt in diesem Gemäldezyklus eine bedeutsame Rolle, seine Meisterschaft in der Darstellung des Kindes, die ihn neben Raffael und Correggio stellt, hat Murillo

nirgends glänzender betätigt. Der Schutzengel mit dem Kinde an der Hand, jetzt in der Kathedrale zu Sevilla, ist eines der anmutigsten dieser Bilder. Der hl. Antonius, mit dem das Christkind in seiner Zelle auf einem Folianten sitzend trauliche Zwiesprache hält, der hl. Felix, der es auf seinem Gange mit dem Bettelsack findet und in seinen Armen schaukelt, St. Joseph mit dem Kinde, die jubilierenden Kinderscharen, welche die Immaculata umgeben, endlich das besonders lebensvoll blickende Kind auf dem Arm der Mutter in der kleinen Madonna della servileta, sie alle sind Zeugnisse dieser Vorliebe für das Kind, welche über die ekstatischsten Szenen einen Schimmer von Anmut und Natürlichkeit ausgießt. Die Erscheinungen des Antonius und Felix haben den Maler so gefesselt, daß er sie beide auf Seitenaltären in veränderter Form noch einmal darstellte, und auch sonst finden sich Varianten, wie die schönen Antoniusbilder in der Ermitage und in Berlin (Fig. 306), das letztere ein Wunder an Harmonie der Zeichnung und der ganz in duftige Töne aufgelösten Malerei.


Fig. 307 Der hl. Franziskus vor dem Kruzifixus von Murillo

Das ergreifendste unter den Altarbildern der Kapuzinerkirche ist die „Weltentsagung des heil. Franziskus“, d. h. die Darstellung, wie Christus vom Kreuz herab den innig zu ihm aufblickenden Mönch umarmt; der Gedanke dieser Szene gehört bereits der mittelalterlichen Kunst an, aber niemals ist sie überzeugender, hinreißender gemalt worden, als von Murillo (Fig. 307).

Einige 1678 oder wenig später entstandene Gemälde für das Augustinerkloster zu Sevilla bilden den Abschluß dieser größeren Bilderzyklen. Außer zwei Darstellungen des Ordensstifters gehörte dazu auch die Almosenspende des Thomas von Villanueva (jetzt in Bath-House), eines damals neu-



Fig. 308 Madonna von Murillo im Palazzo Corsini zu Rom (Nach Photographie Alinari)

gebackenen Heiligen aus dem Augustinerorden, den Murillo auch in einem malerisch sehr wirksamen Bilde der Kapuzinerkirche, sowie in dem Heilungswunder der Münchener Pinakothek zum Helden erkoren hat. In seinem letzten Werke, der Verlobung der hl. Katharina auf dem Hochaltar der Kapuzinerkirche in Cadiz (1682), gleichfalls der Beginn eines Zyklus, den dann nur seine Schüler noch ausführen konnten, hat Murillo noch einmal den ganzen Reichtum seiner Kompositionskunst entfaltet, die doch so fest auf dem Boden der Wirklichkeit steht: das Gemälde berührt dadurch etwas fremdartig, daß die schönen Engeljungfrauen, welche der Zeremonie assistieren, offenbar nach dortigen Modellen gemalt sind, die einen fast orientalisch üppigen Typus zeigen.

Um dieses chronologisch feste Gerüst von Murillos Lebenswerk schlingt sich nun ein noch reicherer Kranz von Bildern, die nur mit annähernder Gewißheit an bestimmter Stelle eingereiht werden können. Da es sich hierbei meist um einzelne, durch die Kunstsammlungen weithin verstreute Werke handelt, so beruht grade auf ihnen der internationale Ruhm, den Murillo eher, als Velazquez gewonnen hat. Seine Madonnen, insbesondere seine Darstellungen der Immaculata Conceptio, seine Christus- und Johannesknaben, seine Bilder aus dem Leben der Sevillaner Straßenjugend sind es, an die man beim Klange seines Namens zuerst zu denken pflegt. Als Madonnenmaler wetteifert Murillo an Popularität mit Raffael, doch ist seine Auffassung der Madonna von der des Urbinaten wesentlich verschieden. Für Raffael gestaltet sich die Mutter des Erlösers zum Idealtypus der Mutterliebe überhaupt; durch die schönheitsvolle Darstellung von Gefühlen, die allen Menschen gleich heilig sind, gewinnt er aller Menschen Herzen; seine Kunstmittel sind vorwiegend formale: Musik der Linien, Abrundung der Komposition. An das Gebiet des Mystischen streift er nur selten an; sein Madonnenideal ist dem Umkreis der Familie entnommen, begrenzt, aber einheitlich. Für Murillo existieren nebeneinander zwei verschiedene Auffassungen der Madonna: die irdische Magd und die himmlische Königin. Er ist der erste spanische Maler, der es wagte, die Gottesmutter ganz als Spanierin, ja als andalusische Bäuerin

zu malen, aber er war auch derjenige, welcher ihre himmlische Verklärung, ihre unirdische Reinheit und Schönheit am vollkommensten der mystischen Gefühlsweise der Spanier entsprechend zu gestalten wußte. Er vertieft sich in zahlreichen kleineren Bildchen in die Szenen des Alltagslebens der Madonna, stellt sie unter den Hirten, auf der Flucht, in der Zimmermannswerkstatt dar, ganz menschlich, familiär, ohne ihr eine vornehmere Natur anzudichten, als dieser Umgebung entspricht. Am intimsten in dieser Art wirkt die kleine heilige Familie der Petersburger Ermitage. Aber dafür ist die Madonna, wo sie mit dem Kinde allein erscheint, auch ausschließlich Andachtsbild, nur den Gläubigen zugewandt, sie mit großen ruhigen Augen anschauend; an Stelle von Buch und Vögelchen bei Raffael tritt höchstens ein Rosenkranz als Objekt gemeinsamer Beschäftigung für Mutter und Kind. Diese „Virgen del rosario“ mag ihm zuerst auf diesem Felde Ruhm gebracht haben. Offenbar ziemlich frühe Beispiele, noch bunt und bauschig in der Gewandung, finden sich im Pal. Pitti (Nr. 56), im Louvre (547) u. a. Sehr viel einfacher ist die schöne Rosenkranzmadonna des Prado (870): das nackte Kind umschlingt auf dem Schoße der Mutter stehend ihren Hals und die beiden Augenpaare blicken uns dicht nebeneinander ernst und innig an. Andere mit Recht berühmte Vertreterinnen dieses Typus sind die Bilder im Pal. Pitti und im Haag. Die Madonna im Palazzo Corsini in Rom (Fig. 308), auffälligerweise vor ein verfallenes Gemäuer gesetzt, bringt das Göttliche höchstens in der monumentalen Ruhe der Haltung zum Ausdruck; sie trägt einen seiner schönsten Rasseköpfe, dem der hl. Rufina aus der Kapuzinerkirche ganz nahe verwandt. Ein sonst nicht vorkommendes Motiv zeigt die Madonna in Dresden: sie schlägt die Augen auf nach oben; die Malweise ist wunderbar leicht und schmelzend. Man kann die Beobachtung machen, daß bei Murillo die Hinzufügung weiterer Gestalten zu der Gruppe von Mutter und Kind dem Stimmungsgehalt Abbruch tut, wie in der großen Heiligen Familie des Louvre, den Madonnen vor dem hl. Bernhard und vor dem hl. Ildefonso. Doch wo Maria als Kind im Unterricht der hl. Anna erscheint (Prado 872), da ist gleich wieder der intimste geistige Kontakt hergestellt; dies Meisterwerk ist zugleich eines der besten Beispiele seines späten, duftigen Stils.



Fig. 309 Madonna von Murillo im Museum des Prado zu Madrid

Die höchste Steigerung des kirchlichen Madonnenideals ist durch Murillos Darstellung der ‚Purisima‘, nach dem Glaubenssatz von der unbefleckten Empfängnis Mariä, begründet worden. Trotz einiger Vorgänger (Guido Reni, Herrera u. a. muß Murillo als der eigentliche Schöpfer dieses Typus in der kirchlichen Malerei gelten: er hat zuerst das symbolische Beiwerk, mit welchem noch das 16. Jahrhundert den mystischen Begriff zu fassen suchte, in freie malerische Komposition aufgelöst und allein durch den Ausdruck kindlicher Unschuld den Inbegriff einer Reinheit künstlerisch versinnlicht, welche die Madonna über alle vom Weibe Empfangenen erheben soll. Seine Darstellungen dieser Art sind sehr zahlreich und wie sich aus der zugrunde liegenden theologischen Idee ergab, äußerlich wenig voneinander verschieden. Die sanftbewegte Gestalt schwebt, auf der Mondsichel stehend, von Wolken getragen, von Engeln umringt und begrüßt, aus den dunkleren Regionen der irdischen Lufthülle zum himmlischen Lichtäther empor, meist mit aufwärtsgewandtem Antlitz (Fig. 309), zuweilen aber auch den Blick wie zum Abschied nach unten gewandt, die Hände demütig faltend. Nur einmal, in dem Kolossalbilde aus S. Francisco (im Museum zu Sevilla) hat Murillo durch Schwung der Linien und plastische Formenschönheit einen großen, effektvollen Gesamteindruck zu erzielen gesucht, sonst liegt die Vollendung dieser Bilder durchaus in der idealen Reinheit des Ausdrucks und dem farbig-malerischen Reiz: keusche Hingebung, selige Demut, kindliche Wonne sind niemals mit feinerem Takt ohne Süßigkeit und Koketterie geschildert worden. Die Bilder im Museum zu Sevilla, aus dem Kapuzinerkloster, im Prado zu Madrid (Fig. 309), im Louvre, in der Ermitage, in den Sammlungen Th. Baring und Lansdowne House dürfen als die schönsten gelten.



Fig. 310 Die Melonenesser von Murillo
München (Nach Photogr. Bruckmann)

Das Geheimnis der trotz aller Vergeistigung und Gefühlsschwärmerei bei Murillo doch stets durchdringenden Einfachheit und Natürlichkeit liegt in seiner ständigen Berührung mit dem Leben seines Volkes, seiner Vaterstadt. Auch die ‚Purisima‘ bleibt Sevillanerin; die Modelle der beiden Stadtpatroninnen Justa und Rufa (bei den Kapuzinern) liegen vielen seiner späteren Madonnen zugrunde. Das sprechendste Zeugnis dieses unablässigen Studiums der heimischen Umgebung

besitzen wir ja in den Bildern aus dem Leben der Sevillaner Straßenjugend, die allen Epochen von Murillos Tätigkeit entstammen. Es sind meist lebensgroße Gruppen oder Einzelfiguren, wie bei Velazquez, aber mit jenem liebenswürdigen Humor aufgefaßt, der Murillos persönlichstes Eigentum ist. Das Bauernmädchen und der Knabe mit dem Hund in der Ermitage, die fünf berühmten Pärchen in der Pinakothek (Fig. 311), der Betteljunge des Louvre sind die bekanntesten dieser Bilder, welche die Kunst, mit der sie komponiert und ausgeführt sind, unter so viel lächelnder Natürlichkeit verbergen. Auch hier erweist sich Murillo als der berufenste Maler der Jugend, wenn auch oft einer moralisch und physisch nicht mehr ganz reinlichen. Als Gegenbilder dazu darf man dann die Darstellungen jener Heiligen Kinder betrachten, des Jesus- oder Johannesknaben oder beide zusammen, wie sie berühmte Bilder des Prado, der Nationalgalerie und der Sammlung Rothschild in London zeigen. Das schönste sind wohl die Niños de la concha des Prado, wo der Johannesknabe seinen kleinen Gefährten zur Oase geführt hat und mit der Kammmuschel den Labetrunk schöpft. — Das eigentliche Porträt ist unter den Werken Murillos nur spärlich vertreten, er scheint nur gelegentlich einige gute Freunde gemalt zu haben. Das Bildnis seines Gönners, D. Justino de Neve, der ihm die Malereien in S. Maria la Blanca übertrug (jetzt bei Lord Lansdowne in Bowood House), gilt als ein Meisterwerk.



Fig. 311 Taufe Christi von Gregorio Hernandez

Ein Maler hat den Unterschied zwischen den beiden größten spanischen Meistern dahin zu präzisieren gesucht: Velazquez sei der Mann der Künstler und Kenner, Murillo der Liebling der Sammler und des Publikums. Darin liegt etwas



Fig. 312 Madonna von Juan Martinez Montañez

Wahres, aber für Murillo kein Tadel. Die scharfe künstlerische Zucht, die unerbittliche Wahrheit jedes Pinselstriches, welche die Werke des Velazquez dem Manne vom Metier so interessant machen, wurden dem Sevillaner durch die Not seiner Jugend, den mangelnden Wechsel des Aufenthalts und des Arbeitsgebietes vorenthalten. Trotzdem ist Murillo einer Gefahr entgangen, der äußerlich weit mehr begünstigte Meister unterlagen: der Selbstwiederholung. Jedes seiner Gemälde ist, bei aller stofflichen Verwandtschaft mit so vielen anderen, anders gestaltet, aufs neue durchdacht und frisch empfunden. Diesen Mut kann nur das Selbstvertrauen eines ganz großen Künstlers entwickeln, der seines inneren Reichtums gewiß ist. Ein heiterer Optimismus ist der Grundzug im Charakter des Malers, wie seiner Schöpfungen; eine „große Symphonie der Freude" sind sie mit Recht genannt worden. Große Leidenschaften, dramatische Schärfe lagen ihm ebenso fern, wie das Häßliche und Gemeine oder wie gleichgültige Affektation. Dagegen waren die nachdenklichen Geschichten der Bibel und der Parabel, die oft wunderlichen Erzählungen der Legende die rechte Domäne für seine liebenswürdige Kunst. Kinder und Frauen, alle sanften Regungen des Herzens, Dulden und Sehnsucht hat Murillo mit einer hinreißenden Überzeugungskraft dargestellt, die allein genügen würde, die Bewunderung der Welt zu rechtfertigen. Dazu kommt die strahlende Poesie seines Lichts und seiner Farbe, die Leichtigkeit seiner Pinselführung, die sich nie in Leichtfertigkeit verliert. „Jene Ideen," sagt Justi, „die das Christentum erfunden hat, die Ideale der Reinheit und der Liebe, der Selbstlosigkeit und Entsagung, wo ist einer, der sie in der Sprache und mit den Künsten dieses Jahrhunderts der Epigonen ausgedrückt hätte, wie Bartolomé Murillo?"

Die Sevillaner Maler der Folgezeit wußten nichts Besseres zu tun, als Murillo zu kopieren. Mit ihm und mit Velazquez endet die national-spanische Malerei. Denn auch die an Talenten reichere Madrider Schule hat nach ihrem großen Hauptmeister keinen Künstler von wirklicher Eigenart mehr hervorgebracht. Zu nennen bleiben hochgeschätzte und in ihrer Art bedeutende Maler wie *Antonio Pereda* (1599—1669), der sich durch das Studium der Venezianer heranbildete, *Juan Carreño* († 1685) und *Mateo Cerezo* († 1675), für welche die vornehme

Porträtkunst Van Dycks entscheidend wurde, und endlich *Claudio Coello* († 1693), der Träger eines bereits in der spanischen Renaissancekunst berühmten Namens, dessen Stil aber um so deutlicher den Stempel des Epigonentums trägt. Das ganze 18. Jahrhundert hindurch haben fremde Maler, wie die Italiener *Luca Giordano* und *Battista Tiepolo*, der Deutsche *Raphael Mengs* das Beste in Spanien geleistet, bis dann das dritte große Genie der spanischen Malerei auftrat, *Francisco Goya*, der bereits auf dem Übergange zur modernen Kunst steht.



Fig. 313 Hl. Bruno von José Mora

Die spanische Plastik ist nicht weniger bedeutend und eigenartig, als die Malerei. Während im 16. Jahrhundert der Einfluß der italienischen Plastik vorherrschte, drang jetzt mit dem Erstarken des nationalen Lebens die alte nationale Technik der bemalten Holzskulptur wieder siegreich vor und erlebte eine Epoche künstlerischer Vollendung, wie sie in diesem Jahrhundert kein anderes Land aufzuweisen hat. Der Realismus im Bunde mit dem verfeinerten Farbenempfinden der Zeit schuf aus dem unscheinbaren Material Werke von monumentaler Wirkung. Die Bemalung (Estofado) wurde in den leuchtendsten Farben, zum Teil auf Metallgrund, ausgeführt; prachtvolle Stoffmuster schmücken die Gewänder, in jeder Beziehung wird der Natur nachgestrebt. Der Kopf der Mater dolorosa im Berliner Museum, an dem die Tränen aus Glas angesetzt sind, steht nicht allein. Trotzdem ist der Eindruck dieses und anderer Werke ein durchaus ernster, künstlerischer: die Seele eines Volkes spricht daraus.

In der nordspanischen Plastik bezeichnet *Juan de Juani* († 1614) den Übergang von der italienisierenden Art zu dieser echten, volkstümlichen Kunst; *Gregorio Hernandez* (1566—1636) ist ihr erster großer Meister. Das Museum zu Valladolid, die hervorragendste Sammelstätte der nordspanischen Holzskulptur, enthält u. a. sein Relief der Taufe Christi (Fig. 311), seine Gruppe der Beweinung und seine Statue der hl. Theresa, Werke, in denen das Streben nach Lebenstreue noch in einem gewissen Kampfe liegt mit den Traditionen der Renaissanceplastik. Zu freier Selbständigkeit gelangte vor allem die Bildnerkunst des spanischen Südens, für welche Granada und Sevilla Ausgangs- und Mittelpunkt waren.[1]) In der Nähe von Granada, wo bereits im 16. Jahrhundert die *Fancelli*, *Ordoñez* und *Vigarni* prachtvolle Grabdenkmäler und Altaraufbauten geschaffen hatten, war um 1580 *Juan Martinez Montañez* geboren, der Hauptmeister dieser Schule; er ist schon seit 1607 in Sevilla nachweisbar, wo er 1649 starb. Seine erste umfangreichere Arbeit ist der Altar in Santiponce bei Sevilla (1612); ihm schlossen sich später

---

1) *B. Händcke*, Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Straßburg 1900.

die großen Altäre in Sa. Clara zu Sevilla und in S. Miguel zu Jeréz an, die zu den Meisterwerken des Künstlers gehören. Doch nicht so sehr der Aufbau im ganzen und die Komposition sind die Glanzseiten von Montañez' Kunst, als vielmehr die Gestaltung der Einzelfigur. Die kräftige Schönheit des andalusischen Menschenschlages kommt ihm dabei zustatten; doch weiß er damit eine natürliche Würde und Vornehmheit zu vereinen, wie sie nur echter Künstlersinn verleihen kann. Der seelische Ausdruck, Haltung, Gewandung und Polychromie sind mit vollendeter Sicherheit behandelt. So gehören seine Darstellungen des Crucifixus (1614, in der Sakristei der Kathedrale, andere Darstellungen in der Universitätskirche und in Cordoba), der Madonna mit dem Kinde, verschiedener Heiliger (meist im Museum zu Sevilla) zu den größten Meisterwerken spanischer Kunst. In der Darstellung der Concepcion (schönstes Exemplar im Sagrario der Kathedrale, Fig. 312) wetteifert Montañez mit Murillo, ja ihm, als dem älteren Künstler, muß der Ruhm der ersten Gestaltung dieses für die spanische Kunst so charakteristischen Themas zugeschrieben werden. In der Anmut seiner Cherubimköpfe kommt ihm so leicht überhaupt kein Künstler gleich. Ein Idealporträt ersten Ranges ist seine am Hochaltar der Universitätskirche aufgestellte Statue des hl. Ignatius von Loyola; sie bringt die schwärmerische Begeisterung dieses großen Ordensstifters überzeugend zum Ausdruck. Das nach dem Leben modellierte Porträt Philipps IV. ist leider nicht erhalten.

Montañez ist der künstlerische Gestalter des spanischen Naturells in der Plastik, wie es Velazquez und Murillo in der Malerei waren. Das tiefe religiöse Fühlen, aber auch die ernste Zurückhaltung und formvollendete Würde des echten Spaniers sind allen seinen Schöpfungen eigen und von ihnen aus in die Arbeiten seiner zahlreichen Schüler und Nachahmer übergegangen. Sein Sohn *Alonso Martinez Montañez* († 1668) kommt ihm zuweilen sehr nahe (Concepcion in der Pauluskapelle der Kathedrale), ohne aber die ungekünstelte Schönheit seiner Formbehandlung und vor allem die harmonische Wirkung seines Estofado zu erreichen. Als Montañez' bedeutendster Schüler gilt *Pedro Roldan* (1624—1700); doch bestätigen seine beiden fast noch quattrocentistisch herben und befangenen Beweinungsreliefs in der Caridad und im Franziskanerkloster zu Sevilla dieses Urteil nur in geringem Maße. Künstlerisch bedeutender erscheint *Alonso Cano,* den wir als Maler (S. 331) bereits kennen gelernt haben. Seine plastischen Darstellungen der Concepcion sind wohl kleinlicher und sentimentaler, als die des Montañez, bestechen aber durch jene formale Schönheit, welche er auch seinen Gemälden zu verleihen wußte. Hochbegabt und leicht schaffend ist Cano offenbar nur durch den Mangel tieferen seelischen Gefühls verhindert worden, auch hier das Höchste zu erreichen. Seine letzte Tätigkeit in Granada kam noch einem dort heimischen Künstler zugute, *Pedro de' Mena,* der später auch in Toledo und Cordoba tätig war und 1693 in seiner Vaterstadt starb. Seine bedeutendsten Werke schuf er für das Kloster el Angel in Granada und für den Chor der Kathedrale in Malaga. Hier sind an den Rückseiten des Gestühls, in unbemalten Reliefs, Heiligenstatuen zum Teil mit packendem Realismus und mit hervorragender Wiedergabe des Nackten dargestellt. Während ihm ideale Gestalten, wie die Madonna und Joseph weniger gut gelingen, ist er ein Meister in der Wiedergabe von Typen aus dem Leben, die er als Verkörperungen volkstümlicher Heiligen (Statuette des Franz von Assisi in Toledo u. a.) mit intimster seelischer Charakteristik erfüllt. In dieser Hinsicht steht ihm ein Mitschüler bei Cano, *José Mora* (1638—1725) nahe, der letzte bedeutende Plastiker von Granada. Auch er fußt auf sehr genauer Naturbeobachtung, obwohl er sich in dem Streben nach Ausdruck innerer Erregung zuweilen ins Manierierte verliert. Immerhin ist eine Statue wie sein im Gebet ringender hl. Bruno (Fig. 313) voll wahren Lebens.

Ein Nachspiel fand diese goldene Zeit der spanischen Plastik noch im 18. Jahrhundert durch *Francisco Zarcillo y Alcaraz* (1707—81), den Meister von Murcia. Alles was die noch zu seinen Lebzeiten einsetzende klassizistische Ästhetik als Zeichen höchsten Ungeschmacks verdammt hat, nicht bloß farbige Bemalung, eingesetzte Glasaugen u. dgl., sondern sogar Bekleidung mit wirklichen Stoffgewändern findet sich bei seinen Werken, und doch üben sie durch sorgfältiges Naturstudium und echtes Schönheitsgefühl einen hohen künstlerischen Reiz aus. Sein Hauptwerk sind die Passionsgruppen in der Ermita de Jesús zu Murcia, bestimmt und in ihrem ganzen frei-malerischen Aufbau darauf berechnet, bei der Osterprozession mitten durch die Volksmenge getragen zu werden. Nicht alle sind in Komposition und Ausführung gleich vollendet; als ein Meisterwerk darf das Gebet auf dem Ölberg gelten und insbesondere die Gruppe des vom Engel tröstend emporgerichteten Heilands (Fig. 314). Unter dem Eindruck dieses sterbensmatten Dulder-gesichts, der begeistert emporweisenden Engelsgestalt vergißt man das schwere goldgestickte Sammetgewand Christi, mit dem der Künstler hier wie anderwärts der Volksanschauung eine notwendige Konzession machte. Seine Behandlung des Nackten, das Studium aller Einzelheiten ist noch von erster Frische. Auch von der Madonna und Johannes unter dem Kreuze, von einer Concepcion und einem hl. Franziskus in S. Miguel, den Statuen verschiedener weiblicher Heiligen und der Gruppe eines büßenden Hieronymus gilt es, daß Zarcillo ebenso bedeutend ist in der psychologischen Charakteristik, wie in der Beherrschung des rein Körperlichen. Mit ihm findet die Geschichte der nationalen spanischen Plastik ihren würdigen Abschluß.



Fig. 314 Christus mit dem Engel von Francisco Zarcillo

FÜNFTES KAPITEL

Die Kunst des Rokoko und des Klassizismus

Phantasie und Regel in ihrem natürlichen Gegensatz und der sich daraus ergebende Kampf der Richtungen — das ist ein wesentlicher Inhalt der Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts. In diesem Kampfe vertritt der Barock, als ein Erzeugnis der Phantasie und der von den geistigen Strömungen des Zeitalters genährten Gefühlskräfte überall die für seine Epoche moderne Auffassungs- und Schaffensweise; verbündet mit den herrschenden Mächten des Katholizismus und der absoluten Fürstenmacht erringt er den Sieg, wo er in deren Gefolge auftreten kann: in Italien und Süddeutschland durch die Gegenreformation, in Frankreich durch den Weltmachtstraum des jungen „Sonnenkönigs", in Belgien durch die Jesuiten und in Spanien durch die aus den Tiefen der Volksseele emporsteigende Neigung zu Askese und Mystizismus. Doch fast jeder Rückschlag gegen diese treibenden Mächte rief auch einen Umschwung der Kunstanschauung hervor, und über die Phantasiekunst siegte immer wieder die Regelkunst, der Klassizismus. Das von der Renaissance aufgestellte Ideal der Antike hatte auch im 17. Jahrhundert seine Geltung noch nicht verloren, ja man wurde eigentlich erst jetzt, auf Grund der erweiterten und vertieften klassischen Studien, sich seiner ganzen Größe bewußt und baute, theoretisch wie praktisch, eine vollständige Ästhetik darauf auf, die an den allerorts gegründeten Akademien ihre sicherste Stütze fand. In der Bewunderung der Antike und dem Streben, ihr nahe zu kommen, fand sich alles zusammen, was nach Klarheit, Ruhe und Einfachheit im Kunstwerke verlangte. Im Klassizismus endete, wie wir gesehen haben, die Architektur Italiens, er beherrscht die Baukunst Hollands und Englands und hat der französischen Kunst gerade in ihren Meisterleistungen seinen Stempel aufgeprägt.

Frankreich war, so sehr es selbst die geistige Verbindung mit Italien hochhielt und pflegte, auch in der Kunst das führende Kulturland Europas am Ende des 17. Jahrhunderts; von ihm gingen daher naturgemäß die beiden letzten Richtungen aus, welche die Stilentwicklung auf dem von der Renaissance bereiteten Boden eingeschlagen hat und die noch einmal den alten Kampf der Grundanschauungen in scharf ausgeprägten Gegensätzen uns vorführen.

Frankreich

Der Tod Ludwigs XIV. (1715) leitete den neuen Umschwung ein. Zu lange hatten das Leben und die Kunst unter dem Regime dieser eminenten Herrscherpersönlichkeit, sich nur auf dem Podium höfischer und fürstlicher Repräsentation bewegt, um nicht das Verlangen nach einem gründlichen Wechsel

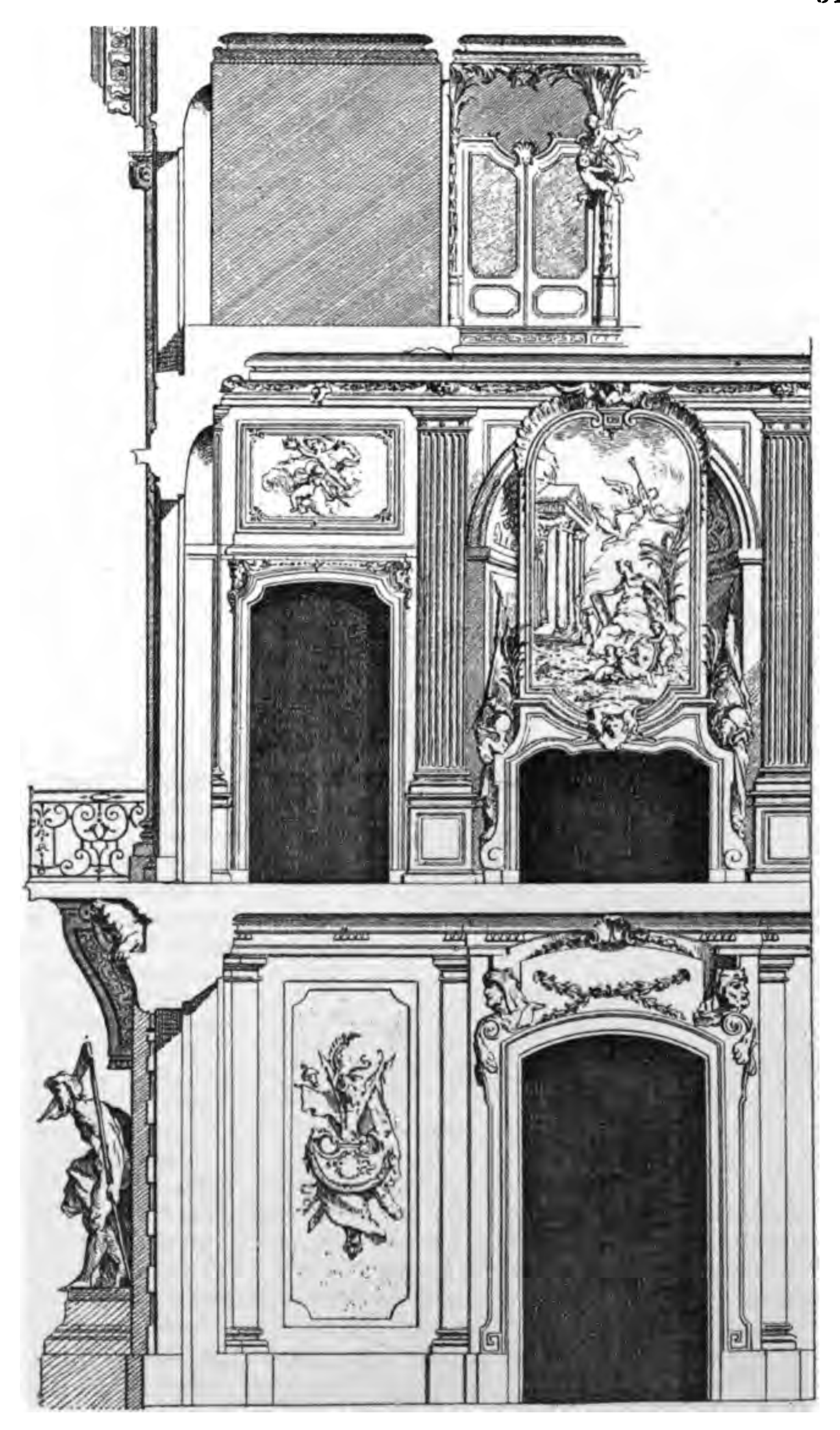


Fig. 315 Querschnitt durch ein Hôtel nach einem Entwurf Oppenorts

der Tonart zu empfinden. Schon in der letzten Zeit Ludwigs XIV. lassen die Bauten *Hardouin-Mansarts*, die Ornamentzeichnungen *Bérains* und *Marots* eine Neigung zu leichterer Ausdrucksweise, zur geschwungenen Linie, zur kurvierten Formgebung erkennen (vgl. S. 75). Jetzt öffnete die Epoche der Regentschaft des geistreichen und liederlichen Herzogs von Orleans allen auflösenden Mächten Tor und Tür. Der steife und frömmelnde Ton, der in den letzten Zeiten Ludwigs XIV. unter der Frau von Maintenon den Versailler Hof beherrscht hatte, schlug in sein Gegenteil um, und die Bevölkerung von Paris, das nun wieder Sitz des Hofes wurde, folgte nach Möglichkeit dem Beispiel, das die berüchtigten Nächte im Palais Royal gaben. Die leichtsinnigen Finanzspekulationen, zu welchen der Regent sich durch den Schotten John Law verleiten ließ, zauberten die Illusion unerschöpflicher Reichtümer hervor, die freilich im Staatsbankerott des Jahres 1720 ein schnelles Ende fand.



Fig. 316 Entwurf einer Wandfüllung von Claude Gillot

Diese Epoche eines bacchantischen Taumels im Pariser Leben war die Zeit, in welcher sich der neue Stil des Rokoko vorbereitete.[1] Er ist im Grunde nichts anderes, als eine abermalige Reaktion des barocken Grundempfindens gegen die kalten und strengen Formen des Klassizismus, der bis dahin im Wesentlichen die französische Kunst, insbesondere die Architektur, beherrscht hatte. Diese Grundlagen des baulichen Gestaltens blieben zunächst unberührt, die neue Kunstform äußert sich vor allem in der Innendekoration, die auf der Grundlage des Kurvenstils leichter, freier, kühner und zugleich anmutiger durchgebildet wird. Der Hofbaumeister des Regenten, *Gilles-Marie Oppenort* (1672—1742) ist der bestimmende Künstler dieser Übergangsepoche. Er war vlämischer Abstammung und hatte seine entscheidende Ausbildung in Rom erhalten. In seinen Bauten wie in seinen durch Stich vervielfältigten zahlreichen Entwürfen[2]) lebt der Geist Borrominis und Pietros da Cortona wieder auf, den die französische Kunst bis jetzt so standhaft von sich

[1]) *P. Jessen*, Das Ornament des Rokoko und seine Vorstufen. Leipzig 1894.

[2]) Recueil des œuvres de G. M. Oppenort. Paris 1888.

gewiesen hatte. Freilich bleibt Oppenort in seinen Innendekorationen (Fig. 315) noch abhängig von dem Schema der antikisierenden Architektur: die Wandgliederung durch Pilasterstellungen gibt er nicht auf, aber in der Behandlung der Zwischenfelder und der Türöffnungen macht sich eine freiere Auffassung, eine Lust an kräftigeren plastischen Formen und naturalistischen Gebilden geltend, die man als eine Befreiung vom Zwange der klassizistischen Regel empfand und freudig begrüßte. Dieser weltmännische Zug, das Streben nach leichter Anmut und Heiterkeit tritt noch mehr hervor in den ornamentalen Schöpfungen eines größeren Künstlers, als Oppenort war, des Malers *Antoine Watteau* (1684—1721), dessen Entwürfe und Skizzen, von Boucher gestochen, [1]) einen so großen Einfluß auf die Entwicklung des Gesckmacks ausgeübt haben. Ihm stehen an kecker

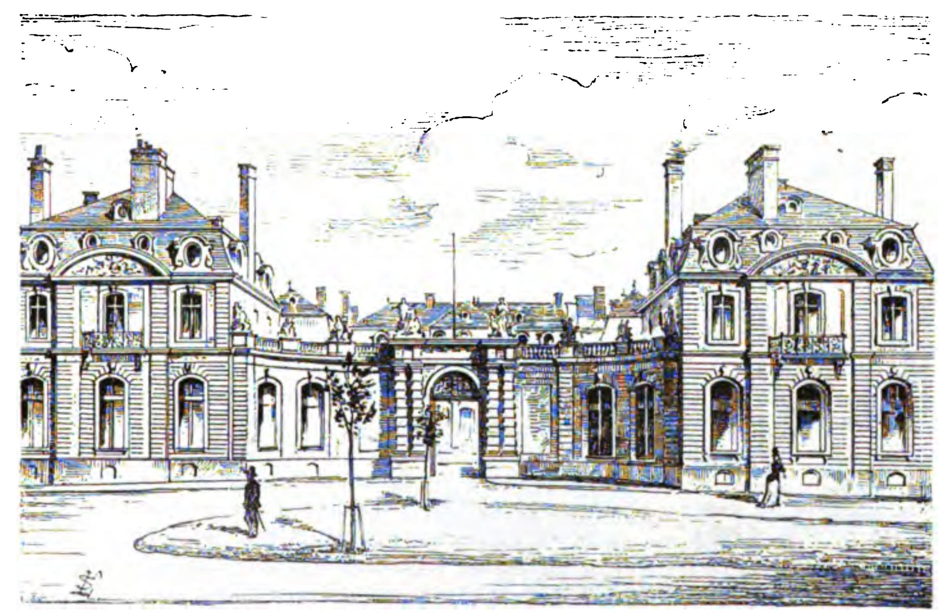


Fig. 317 Bischöfliche Residenz zu Strassburg

Grazie und naturalistischer Erfindungskraft *Claude Audran* (1658—1734) und *Claude Gillot* (1673—1722) zur Seite. [2]) Die Grundlage ihrer oft entzückend anmutigen Entwürfe für Wandfüllungen (Fig. 316) bildet immer noch das symmetrisch aufgebaute Ranken- und Groteskenwerk, aber es ist meist zu einem dünnen Rahmen verflüchtigt, der zierliche Schäferszenen und Landschaftsmotive umschließt.

Diese Künstler, obwohl zumeist nur als Zeichner für das Kunstgewerbe tätig und wirksam, haben den Stil der ‚Régence‘ begründet, der das eigentliche Rokoko vorbereitet. Die Architekten der Zeit schufen im klassizistischen Geleise weiter und nahmen die neuen Anregungen auf, ohne sie eigentlich selbständig fortzubilden. So ist dem Rokoko schon auf dieser Vorstufe der Charakter eines kunstgewerblichen Dekorationstils aufgeprägt worden, den es behalten hat.

---

[1]) L'Oeuvre d'Antoine Watteau par Jullienne. Neudruck Berlin 1887/88. — Cent dessins de Watteau gravés par Boucher Paris 1892.

[2]) *P. Jessen,* Farbige Entwürfe für dekorative Malereien aus der Zeit des Rokoko. Berlin 1893.

Den Übergang bezeichnet in der Architektur neben *Oppenort*, der praktisch hauptsächlich an der Innendekoration des Palais Royal und am Weiterbau der Kirche St. Sulpice tätig war, der berühmte *Robert de Cotte* (1656—1735), der schon in Versailles neben *Hardouin-Mansart* eine führende Rolle gespielt hatte. In Paris sind von seinen Bauten namentlich die Hotels Richelieu und Conty, sowie eine große Galerie im Hôtel de Vrillière, der jetzigen Banque de France, erhalten. Vor allem gehören ihm aber einige glänzende Bauten für den Kardinal de Rohan in Straßburg, so die bischöfliche Residenz mit ihrer noch ganz im Marotschen Hotelstil durchgebildeten Front am Domplatz (Fig. 317). Doch es ist charakteristisch für die Zeit, daß nicht mehr eigentlich die offiziellen Meister und Lehrer des Bauwesens an der Akademie, wie de Cotte, die Führung hatten, sondern die von reichen Privatleuten bei ihren Bauten im neu angelegten Faubourg St. Germain beschäftigten Modearchitekten, wie die beiden *Lassurance* († 1724 und 1755), *Alexandre Leblond* (1679—1719), *Claude Mollet* († 1720), *Jean Courtonne* (1671—1735) u. a. Ihre Hotelbauten zeigen zunächst eine virtuos durchgebildete Kunst der Grundrißlösung im Interesse des größtmöglichen Lebenskomforts. Es verdient bemerkt zu werden, wenn Courtonne z. B. in seinem Hôtel de Matignon (1723, Fig. 318) es wagt, im Interesse der bequemeren Anordnung der Räume die Grundrißachse von Hof- und Gartenfront zu verstellen, eine Freiheit, welche die offizielle Baukunst niemals zugelassen hätte. Als eines der stattlichsten Werke der Epoche erscheint der Umbau und die Vereinigung der Hotels Soubise und Rohan durch *Alexis Delamaire* († 1745), des jetzigen Nationalarchivs, das seine eigentliche künstlerische Bedeutung allerdings erst durch die spätere üppige Rokokodekoration der Innenräume erhielt. Ein neuer Gedanke für den vornehmen Palastbau, die einstöckige Anlage, wurde zuerst im Palais Bourbon (jetzt Corps législatif, umgebaut) nach den Plänen eines sonst nicht weiter bekannten Italieners *Giardini* verwirklicht (Fig. 319). Breite, behagliche Raumverteilung, bequeme Kommunikation mit dem Garten, der gewollte Eindruck kostspieliger Terrainverschwendung waren dabei wohl die leitenden Motive.

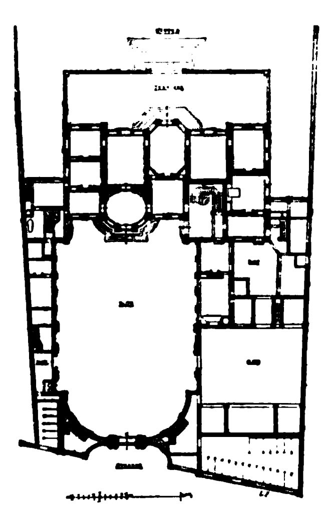


Fig. 318 Grundriss des Hôtels de Matignon zu Paris

Aus dem Stil der ‚Régence' entwickelte sich etwa seit 1725 der Stil Louis XV., das eigentliche Rokoko, das dann etwa ein Menschenalter lang die französische Kunst beherrschte. Die in Deutschland üblich gewordene Bezeichnung (vgl. S. 2) deutet nur einen immerhin wesentlichen Bestandteil des fortgeschrittenen Dekorationssystems an: das Auftreten des Fels- und Muschelwerks, das zwar auch in der Ornamentik des Barocks schon vorkommt, erst jetzt aber eine so beherrschende Stellung gewinnt, daß es fast als Leitmotiv des neuen Stils betrachtet werden darf. Was Oppenort und Watteau für die Epoche der Régence, sind *Meissonnier* und *Boucher* für den Stil Louis XV. Auch hier spielt in bemerkenswerter Weise die Tradition des italienischen Barocks mit hinein. *Juste Aurèle Meissonnier* (1693—1750) war in Turin geboren, und man kann nicht umhin, an die Tätigkeit *Guarinis* (vgl. S. 43) in dieser Stadt zu denken, wenn man die grundstürzende Tendenz wahrnimmt, die bereits in den frühesten Erfindungen dieses Meisters — um 1723 — hervortritt.[1]) Er hat zuerst

[1]) Recueil des œuvres de J. A. Meissonnier. Paris 1888.

und am gründlichsten allen Forderungen der antikisierenden Schule widersprochen: der Gradlinigkeit, der Symmetrie, der Stilisierung der Naturformen; an ihre Stelle setzte er die prinzipielle Kurve, die absichtliche Asymmetrie, den Naturalismus. Indem Meissonnier diese wesentlichen Elemente des Rokoko ausbildete, wurde er der Schöpfer des neuen Stils. Aus der Linienführung ist die Grade fortan gänzlich verbannt, schlaffe Kurven, weiche Massen, die unorganisch nach Gefallen sich winden und drehen, bilden die Umrahmungen der Wandfelder. Der schwanken Bildungsweise war eine unsymmetrische Anordnung entsprechend, ohne daß sie — wenigstens bei Meissonnier und den meisten Franzosen — zu den notwendigen Eigenheiten des neuen Stils gehörte. Dagegen wurde — ganz im Sinne des römischen Barocks — der Naturalismus ein Grundelement des Rokoko. Pflanzen, Blumen, Muscheln, Felswerk, Ruinen, Trophäen, Embleme, endlich die natürlich bewegten Gestalten von Mensch und Tier ergaben die Motive der Dekoration, nicht mehr stilisiert, sondern in ihrer Naturform, freilich ohne Absicht auf Wahrheit und Treue, tändelnd und elegant, mit einem Anhauch von Schminke und Puder. Wie Watteau die Schäferszenen der Trianonepoche und der Régence, so hat *François Boucher* (1703—70) die Menschen dieser Zeit für den Rokokogeschmack zurechtgemodelt und dekorativ verwertet. Einer Modelaune folgend hat die Kunst auch gelegentlich gern die Welt des Chinesentums und unter den Tieren besonders die Affen zu ihren dekorativen Spielereien herangezogen.

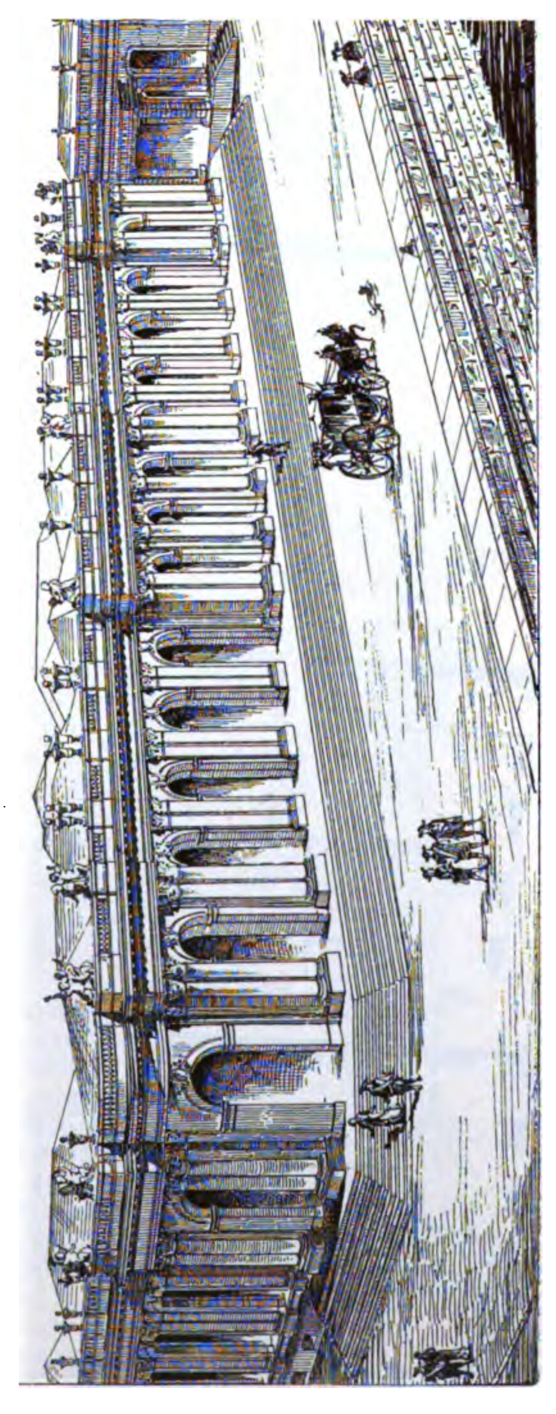
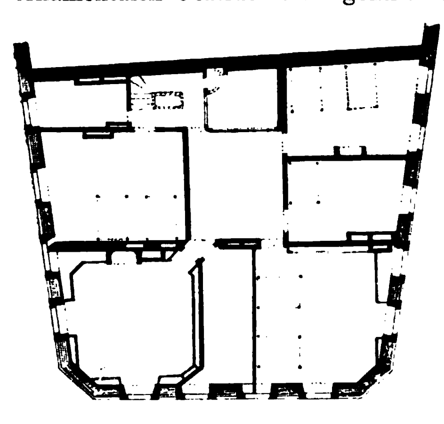
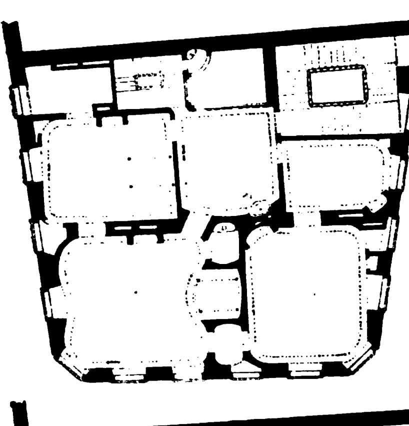


Fig. 319 Ursprüngliche Anlage des Palais Bourbon

Unter den Naturformen, die das Rokoko verwendete, gelangte durch Meissonnier die Muschel zu besonderer Geltung. Aus ihren geschwungenen, rippigen, zackigen Formen sind ganze Motivenreihen für Rahmen wie Füllungen entwickelt

worden; bald zart und weich, bald in wuchernder Fülle schiebt sich das Muschelwerk überall ein, wo es eine Lücke, eine Ecke, eine Kartusche zu füllen gibt, bildet, umschwungen und durchflochten von leichtem, schilfartigem Blattwerk, die Umrahmungen und schießt als Bekrönung darüber hinaus. Unleugbar tritt in diesem urwüchsigen, der Natur scheinbar verwandten Wachstum der ornamentalen Gebilde das eigentlich Neue des Rokokostils im Gegensatz zu der voraufgegangenen Epoche am klarsten zutage: „das Ornament ist sich selbst Zweck geworden, es hat sich emanzipiert von dem bescheidenen Dienst, den ihm die strengere Tektonik zugewiesen hatte".





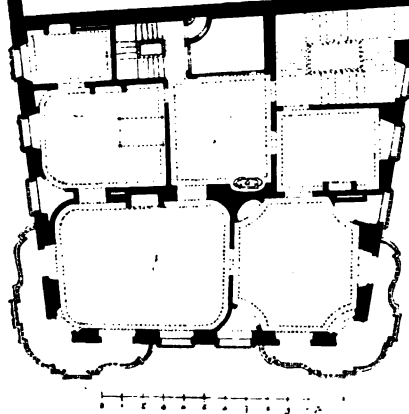


Fig. 320 Grundrisse dreier Geschosse der Maison Bréthous zu Paris

Die harmonischsten Wirkungen erzielt das Rokoko, wo es seinem Wesen entsprechend sich in leichten, anmutigen Einfällen — morceaux de caprice nannten es die französischen Zeichner — ergehen konnte. ‚Kleine Blumen, kleine Blätter tändelnd auf ein luftig Band' zu streuen, einen Innenraum bis in alle Details hinein heiter, licht und wohnlich auszugestalten — das waren die eigentlichsten Aufgaben des neuen Stils, und in ihrer Lösung ist er wahrhaft schöpferisch gewesen. Material, Formen und Farben der Rokokointerieurs gehen einheitlich zusammen; an Stelle des glatten, kalten Marmors tritt gern das wärmere Holz, dessen Wirkung durch zarte Vergoldung gehoben wird, alle harten Kanten und Ecken sind aufgehoben, weich schwingt die Wand sich zur Decke empor, die wie ein Skizzenblatt mit luftigen Wolken, Putten, Ranken überstreut erscheint. Die Farbenskala ist auf den zartesten Ton gestimmt, Lichtgelb, Silber, Rosa, Apfelgrün und andere Kombinationen, wie sie die Kunst bis dahin nicht versucht hatte, treten auf. Auch hier ist jede Erinnerung an den tektonischen Aufbau, an die kubische Gestaltung des Raumes vermieden; selbst die vertikalen Wandflächen schwingen zuweilen in Kurven. Erfindung, Grazie, Geschmack sprechen jeder Regel Hohn und sichern doch den edelsten Schöpfungen des Stils einen unvergänglichen Reiz.

Meissonnier selbst war hauptsächlich für das Kunstgewerbe tätig, doch zeigt seine berühmte Maison Bréthous in Paris (Fig. 320, 321) ihn auch als Meister der geschickten, bequemen und wohnlichen Innengestaltung. Neben ihm tritt der Goldschmied *Thomas Germain* (1673—1748) als einer jener Kunsthandwerker hervor, die

auch auf die Baukunst der Zeit einen bestimmenden Einfluß ausübten. Als die eigentlichen Führer der Pariser Rokokoarchitektur aber erscheinen *Germain Boffrand* (1677—1754) und *Ch. Etienne Briseux* (1680—1754). Wie fast alle hervorragenden Baukünstler der Zeit haben sie ihre Überzeugung in literarischen Werken niedergelegt, Boffrand insbesondere aber auch sein hervorragendes Können praktisch in der Innenausstattung der Hôtels Soubise-Rohan betätigt (vgl. S. 350). Sie gilt mit Recht als das klassische Werk des französischen Rokoko (Fig. 322). Aber es ist bezeichnend, daß derselbe Meister, welcher sich hier in den kühnsten Erfindungen dekorativer Üppigkeit ergeht, die Außenarchitektur seiner Gebäude, wie bei dem Hôtel de Montmorency zu Paris (Fig. 323) in dem kältesten Klassizismus gestaltet, wenn er auch — an sich ein innerer Widerspruch — die antikisierende Pilasterarchitektur um einen ovalen Hof herumführt. Ähnlichen Anschauungen, die mit seinem eigenen Schaffen in schroffstem

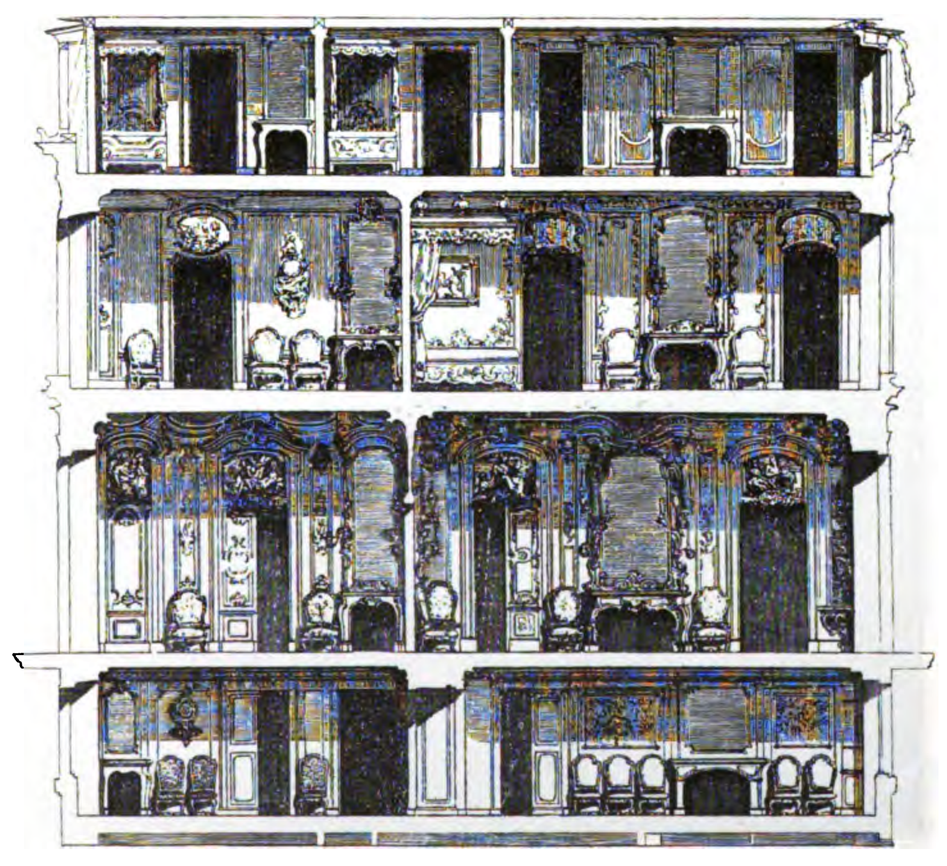


Fig. 321 Schnitt durch die Maison Bréthous zu Paris

Widerspruch stehen, gibt Boffrand in seinem Livre d'architecture (Paris 1745) Ausdruck. Es zeigt sich hier deutlich der Zwiespalt zwischen Außen- und Innenarchitektur, der die Kunst des Rokoko beherrscht und an dem sie zugrunde ging: während man voll frischer Schaffensfreude eine neue Phantasiekunst gestaltete, die dem Verlangen der Zeit nach Freiheit und Natürlichkeit auf ihre Weise zu entsprechen suchte, wagte man doch nicht die durch nationale Traditionen ge-

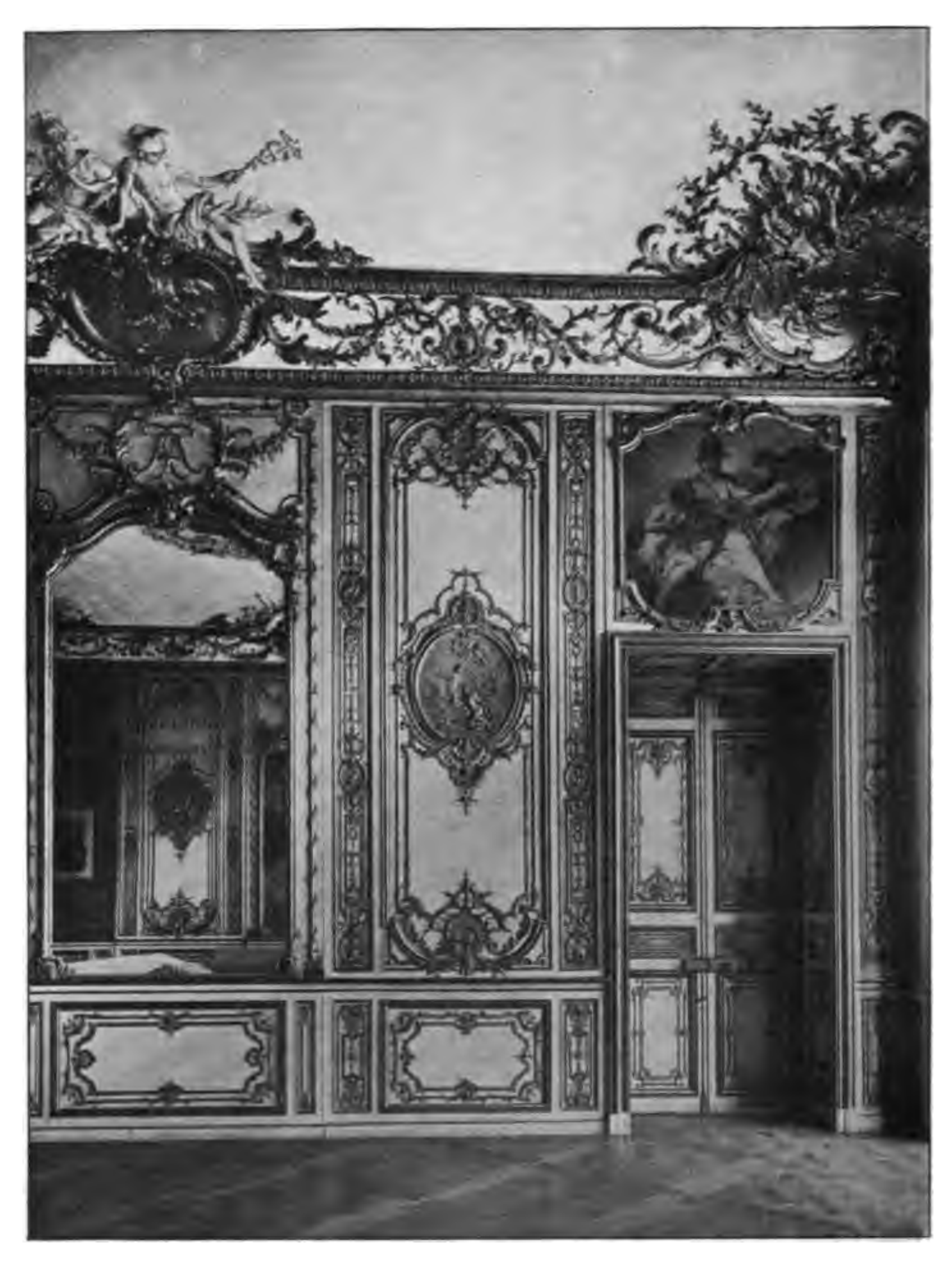


Fig. 322 Aus dem Hotel Soubise zu Paris (Nach Gilbers)

heiligten Regeln einer längst verflossenen Kunstart aufzugeben, die theoretisch noch immer als die allein richtige anerkannt wurde. Viel trugen zu dieser Entwicklung die speziell Pariser Verhältnisse bei: als unerschütterlich ruhiger Pol in der Erscheinungen Flucht bewährte sich hier immer aufs Neue die königliche Académie de l'architecture. Wie sie den kecken Ansturm des Lebrunschen Barocks überstanden hatte, so zwang sie jetzt das Rokoko nicht bloß äußerlich in ihren

Bann, sondern überwand es durch eine abermalige Reaktion des antiken Gedankens. Wieder siegte — und auf lange Zeit hinaus definitiv — in Paris der antike Gedanke, und da Paris die Welt bedeutete, so war damit das Schicksal des Rokoko entschieden.

Wieder können wir auch, wie bei dem entgegengesetzten Umschwung von der Spätrenaissance zum Barock (vgl. S. 9), zwei Kirchenfassaden, eine nur geplante und eine ausgeführte, in Vergleich setzen; es handelt sich um die Hauptfront von St. Sulpice, für welche Meissonnier 1726 einen nur im Stich erhaltenen Plan (Fig. 324) geliefert hatte, während sie dann 1733—45 von *Giov. Niccolo Servandoni* (1690—1766) ausgeführt wurde (Fig. 325). Meissonniers Entwurf ist die kühnste und konsequenteste Übertragung der Rokokoformen auf den Außenbau, welche die französische Architekturgeschichte kennt. Alle vertikalen Flächen

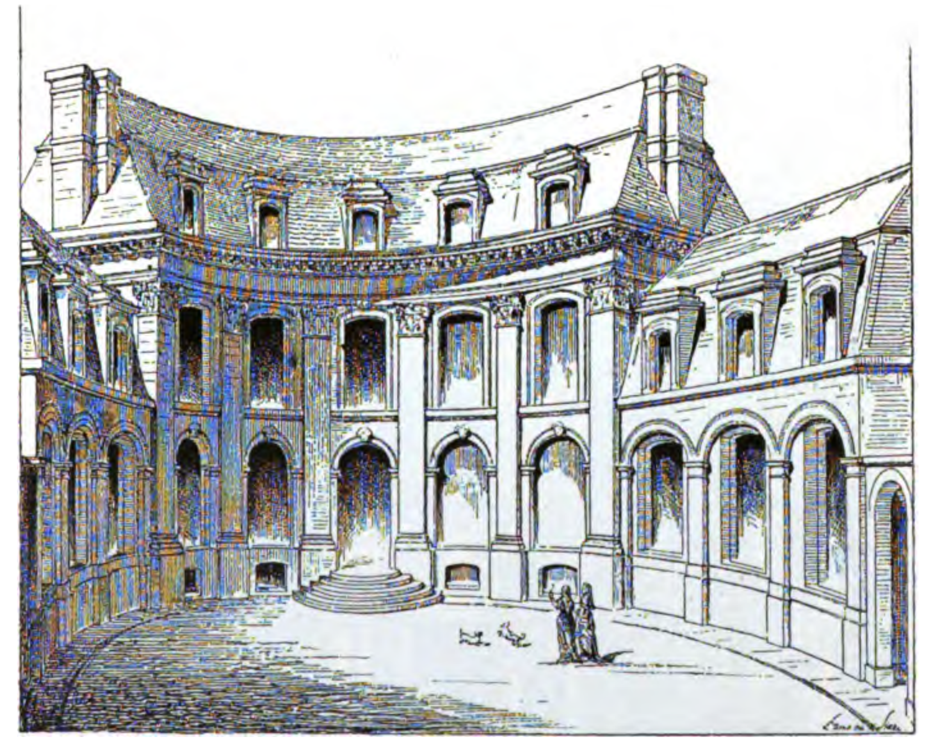


Fig. 323 Hof des Hotel de Montmorency zu Paris

sind konvex oder konkav geschwungen, am Turm ergreift die Kurve selbst Besitz von den Pilastern, und eine bizarr gezeichnete konsolenartige Verbindung läuft von hier aus zu den Giebeln der Seitenfronten: die Formen der Holz- und Stuckdekoration haben die Herrschaft gewonnen über die Monumentalarchitektur. Man kann sich keinen schärferen Gegensatz zu diesem tollen Übermut denken, als *Servandonis* streng-stolze, doppelgeschossige Säulenhalle, namentlich in ihrer ursprünglichen Form, wo sie ein riesiger Giebel mit Attika abschließen sollte; die beiden barockisierenden Türme sind eine spätere Konzession an den Zeitgeschmack und die kirchlichen Forderungen. Servandoni war ein Schüler des römischen Architekturmalers *Giov. Paolo Panini* († 1765) und er hat seinen internationalen Ruhm hauptsächlich durch pompöse Theaterdekorationen erworben, die er an den europäischen Höfen ausführte. Auch seine Fassade ist ein

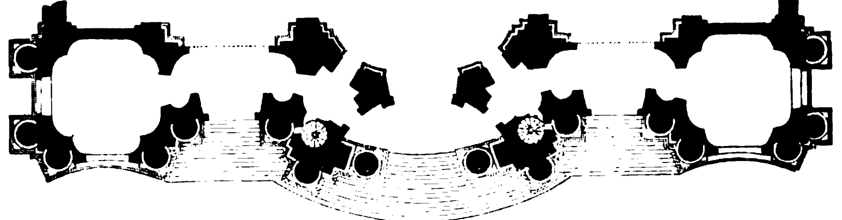


Fig. 324 Meissonniers Entwurf zur Fassade von St. Sulpice

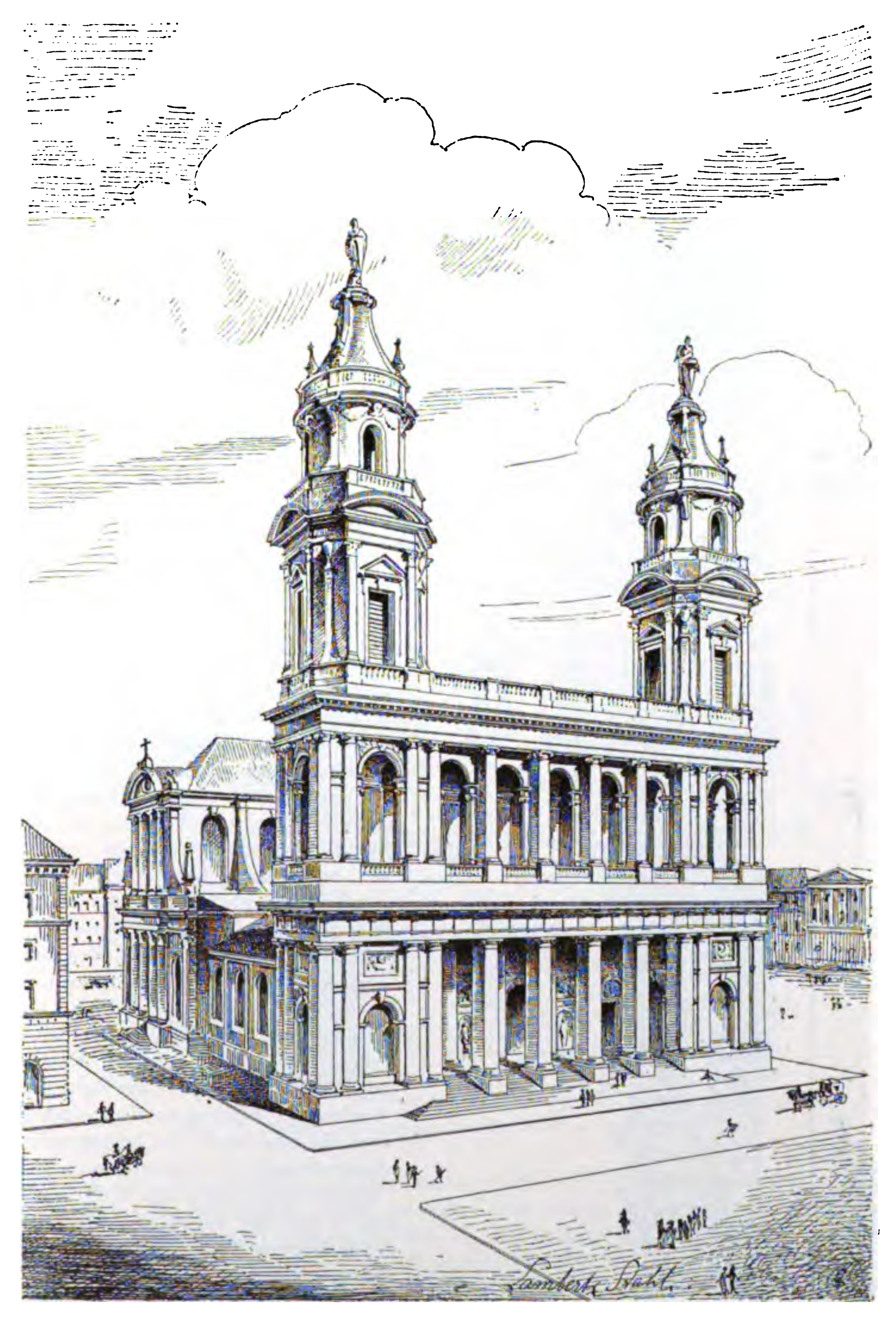


Fig. 325 Fassade von St. Sulpice nach dem zweiten Entwurf Servandonis

Dekorationsstück, das mit der dahinter stehenden Kirche so wenig zu tun hat, wie die Fassade *Galileis* vor S. Giovanni in Laterano (vgl. S. 48). Aber es lebt auch dieselbe, weit über die nüchterne Regel des akademischen Klassizismus

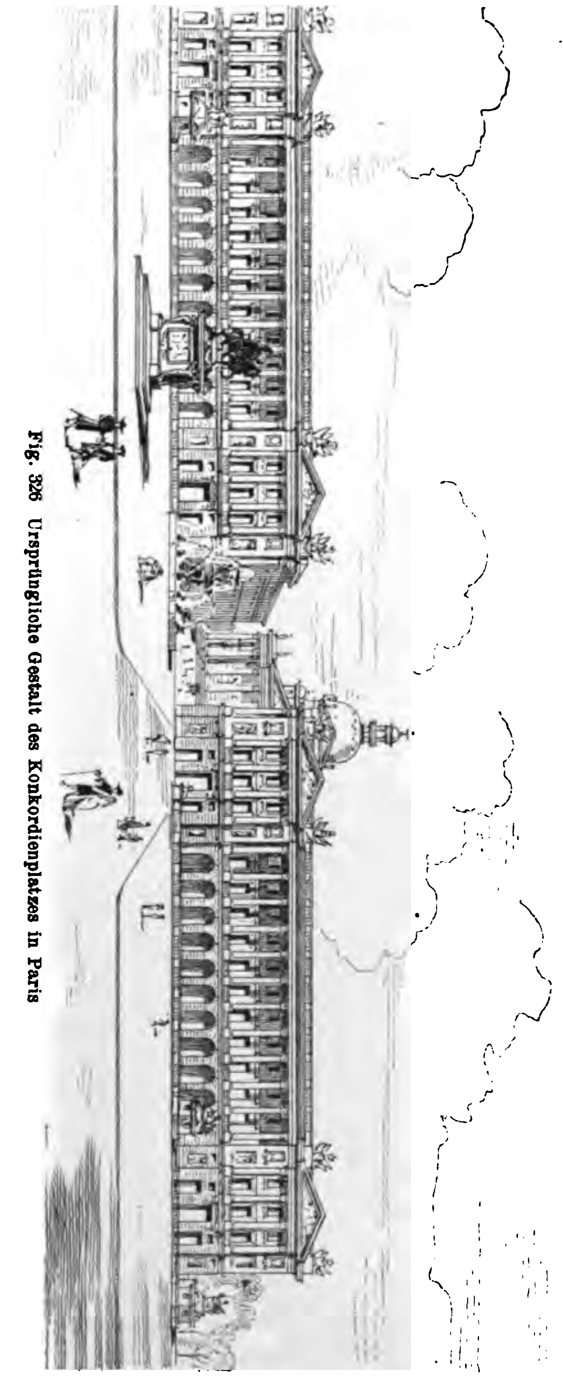


Fig. 328 Ursprüngliche Gestalt des Konkordienplatzes in Paris

hinausgehende Kraft und Größe darin. Schon dieses Werk zeigt, daß die neu beginnende Epoche der Architektur in einem anderen Sinne auf die Antike zurückgriff, als die vorhergegangenen.

Das Regime des schwachen, von Günstlingen und Weibern geleiteten Louis XV. brachte die innere Fäulnis des französischen Staatswesens erst recht zum Ausdruck, und die Rokokoarchitektur mit ihrem hohlen Pomp des Äußeren, während im Inneren frivole Lustigkeit herrscht, ist das sprechende Symbol dafür. Doch im Verfall regten sich neue Kräfte, neue Ideale wurden geprägt. Die zersetzende Kritik ***Voltaires*** stachelte die Gemüter gegen das Bestehende auf, die von ***Rousseau*** gepredigte Rückkehr zur Einfachheit der Natur erschien als ein auch für die Kunst Erlösung bringendes Evangelium. Die politischen Verhältnisse lenkten die Blicke immer wieder auf die freieren Staaten Holland und England und ihre streng Palladianische Architektur. Ja, nicht einmal vor diesen seit Jahrhunderten als geheiligt anerkannten Formen machte die ästhetische Kritik jetzt Halt. Denn die archäologische Forschung des letzten halben Jahrhunderts, durch Namen wie ***Spon, Mabillon, Montfaucon,*** den Grafen ***Caylus*** u. a. bezeichnet, hatte gelehrt, daß die wirkliche Antike doch anders aussah, als wie die Werke der Klassizisten sie darstellten. Das Bekanntwerden der Tempel von Unteritalien und Griechenland, die beginnenden Ausgrabungen in Herculaneum und Pompeji (seit 1738 resp. 1748) wirkten in gleicher Richtung. Mit fast revolutionärer Wirkung brachte alle diese neuen Anschauungen und Bestrebungen der Abbé ***Laugier*** in seinem „Essai sur l'Architecture" (Paris 1752) zum Ausdruck: die Einfachheit der Natur ist seine Parole, und ihre Verkörperung sieht er in der hellenischen Antike.

Die Wirkung dieser neuen Tendenzen zeigte sich bereits, als Ludwig XV. nach dem Aachener Frieden (1748) den Entschluß faßte, sich in Paris, inmitten

eines neu anzulegenden Prachtforums, selbst ein Denkmal zu errichten. Das Resultat war 1753 nach einer erfolglos verlaufenen Konkurrenz die Anlage der (heute sogenannten) Place de la Concorde durch *J. Ange Gabriel* (1699—1782). Die beiden monumentalen Gebäude, welche die Nordseite des Platzes bilden, (Fig. 326) greifen mit einer ähnlichen Entschiedenheit wie die Kirchenfassade Servandonis, auf die einfachen antiken Formen zurück, nur daß sie doch trockener

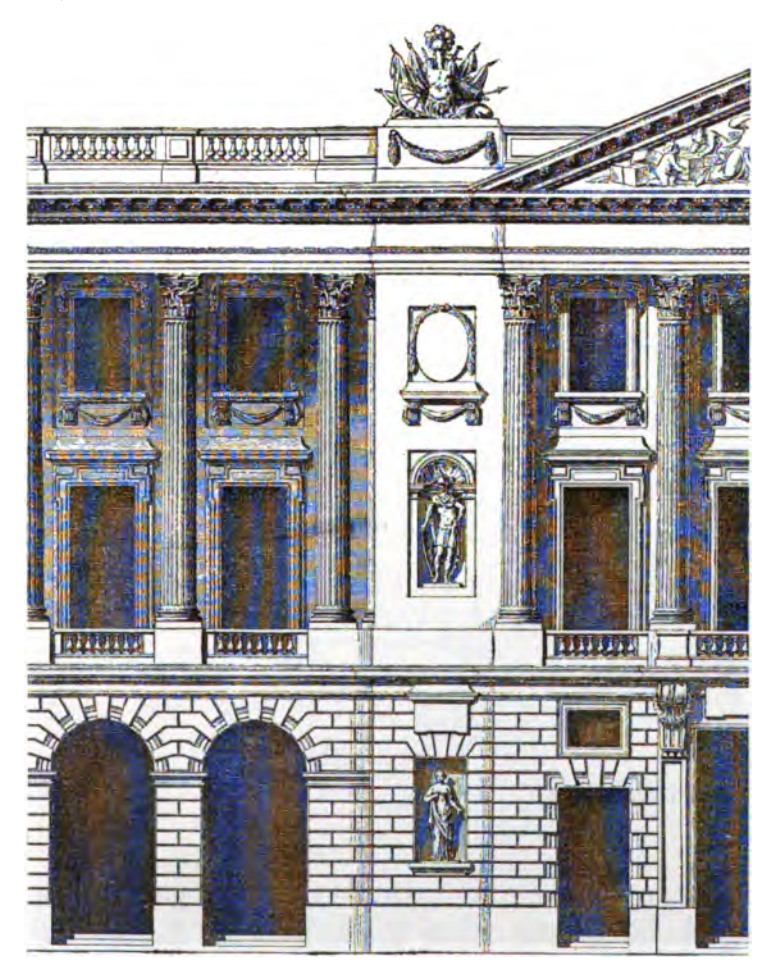


Fig. 327 Fassade der Garde-meubles am Konkordienplatz in Paris

und von der Louvrekolonnade beeinflußt erscheinen (Fig. 327). Auch auf kleine Verhältnisse wußte Gabriel diese strengen und reinen Formen zu übertragen, wie sein Schloß Petit Trianon (1771—76) in Versailles zeigt. Die bedeutendsten Vertreter der neuen Richtung waren *Pierre Contant d'Yvri* (1698—1777) und *Jacques Germain Soufflot* (1709—80). Jener baute in der Mittelachse des Konkordienplatzes (vgl. Fig. 326) die Kirche St. Madeleine, die unvollendet unter Napoleon abgebrochen und durch einen noch strenger antikisierenden Tempelbau ersetzt wurde; Soufflot wagte es, der Riesenfront des Hôtel Dieu zu Lyon (Fig. 328) die schlichteste Form (glatte Wandflächen, einfach rechteckig umrahmte Fenster) zu geben und schuf in der Kirche St. Geneviève, dem jetzigen

Pantheon (seit 1764), das klassische Werk des neuen Stils (Fig. 329). Über einem griechischen Kreuz erhebt sich die mächtige Kuppel, ein antiker Tempelgiebel bildet die Fassade. Säulen und gerades Gebälk sind die Grundelemente des gesamten Aufbaus. Ohne Fenster, nur durch Oberlicht erhellt, im Inneren wie am Äußeren gleich streng und nüchtern, macht der Bau seinem gottesdienstlichen Zwecke nicht die geringste Konzession: er ist das klare, reine Bekenntnis eines neuen ästhetischen Ideals, das mit dem Anspruch auftritt, die Urform alles baulichen Schaffens gefunden zu haben. Die Kirche St. Philippe du Roule von *J. F. Chalgrin* (1737—1811), das 1871 abgebrannte Hôtel des

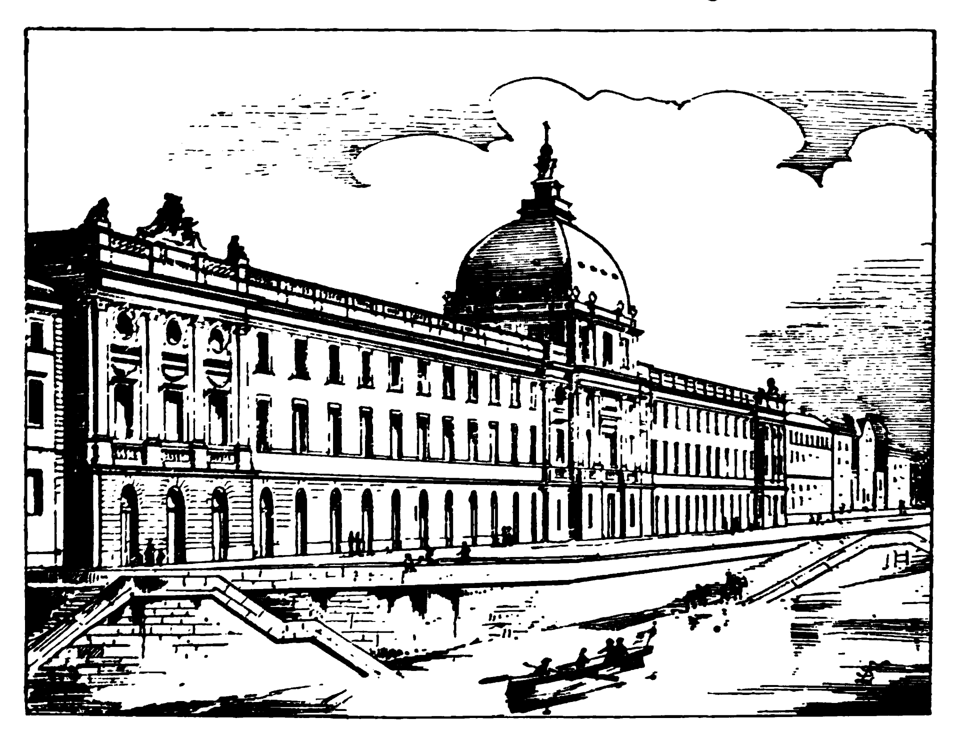


Fig. 328 Hôtel Dieu zu Lyon

Monnaies von *J. D. Antoine* (1733—1801), die École de Médecine von *Jacques Gondouin* (1737—1818), waren andere, in den 60er und 70er Jahren entstandene Werke dieses Stils in Paris.

Wenn die Nuance, welche die Außenarchitektur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts von dem bis dahin üblichen französischen Klassizismus unterscheidet, zuweilen nur dem schärfer eindringenden Blick sich offenbart, so gibt sich der Wandel der Innenarchitektur um so leichter zu erkennen. Freilich verbinden zahlreiche feine Fäden den neuen Stil, den die Franzosen ‚Louis XVI‘ nennen, mit dem voraufgegangenen Rokoko. Die Vorliebe für Reichtum der Ornamentik, für Blumen, Früchte, Putten und Trophäen bleibt ihm noch lange eigen, vor allem die tändelnde Grazie bedingt auch fernerhin in erster Reihe den fesselnden Reiz der dekorativen Gebilde. Aber die Herrschaft der geschwungenen Linie, der willkürlichen Verbindungen ist doch mit einem Schlage beseitigt; die Einfassungen recken sich wieder gerade in die Höhe, die Ecken werden rechtwinkelig, die Symmetrie ergreift wieder die Zügel der Herrschaft. Eines der bedeutendsten

Werke des Innenbaues in dieser Epoche, die Ausstattung des Schloßtheaters zu Versailles (bis 1770) durch *J. A. Gabriel* (Fig. 330), läßt den neuen, strengeren Geschmack deutlich erkennen; ebenso die zwischen 1770—80 neu eingerichteten Zimmer Ludwigs XVI. und der Königin Marie Antoinette im Schlosse daselbst (von *P.* und *N. Rousseau*).

Stellenweise geht das Streben nach Regelmäßigkeit und Einfachheit schon bis an die Grenze des Nüchternen, das in der Architektur so schnell Geltung gewann. Noch spielen unter den Entwürfen der architektonischen Dekoratoren die beliebten Wandpanneaux eine große Rolle, aber an Stelle des übermütigen Naturalismus ist ein sorgsamer Aufbau aus dünnem Stäbchenwerk und regelrecht stilisierten Formen getreten, das bald auch dem lustigen Treiben der Rokoko-Putten ein Ende machen mußte (Fig. 331). Antikisierende Motive, Säulen, Urnen, Sphingen, Guirlanden, drangen immer zahlreicher ein, das Akanthusblatt, der Mäander, das Wellenband, kurz alle Elemente der architektonischen Dekoration hielten wieder ihren Einzug und gewannen bald die alleinige Herrschaft.

Die Geschichte dieses Stilwandels spiegelt sich fast noch klarer, als in der Architektur, in den Arbeiten des französischen Kunstgewerbes ab, das niemals zuvor auf solcher Höhe der Vollendung stand. Reichtum der Erfindung, Geschmack, Stilgefühl, Gediegenheit des Materials wie der Arbeit bedingen diese glänzende Blüte, zu der bereits die Epoche Ludwigs XIV. den Grund gelegt hatte und der erst die Revolution ein Ende bereitete. Führend wurde Frankreich vor allem auf dem Gebiete des Möbels. Den hier erfundenen neuen Formen des Sitz- wie Gebrauchsmöbels, dem Fauteuil, dem Sofa, der Kommode, liegt das Streben nach praktischer Bequemlichkeit zugrunde; ästhetisch findet es, wie in der Architektur, seinen Ausdruck in den bauschigen, geschweiften Formen, die



Fig. 329 Pantheon zu Paris



Fig. 330 Dekoration aus dem Theater zu Versailles (Nach Hirths Formenschatz)

in den kleineren Verhältnissen des Möbelstils vom Ornament auf die ganze Bauart übertragen wurden. Es lag ja in dem Wesen des Rokoko begründet, daß die tektonische Strenge der Gliederung zurückgesetzt wurde. Am Aufbau des Tischbeins und seiner Verbindung mit dem Untersatz der Tischplatte, der Zarge, läßt sich dies am besten beobachten. Während der Stil Louis XIV. bei allem Reichtum der Form diese Glieder genau unterschied (vgl. Fig. 71), löste das Rokoko sie in einen großen Linienschwung auf, der den Übergang vom tragenden zum getragenen Gliede unmerklich vermittelt (Fig. 332). Die Art, wie trotz der ihn überall umkleidenden und begleitenden Schnörkel die Einheit dieses Linienzuges zur Geltung gebracht wird, entscheidet meist über den schönheitlichen Wert des Möbelstücks; im allgemeinen haben die französischen Tischler, unter denen Meister wie *Thomire*, *Riesener*, *Schwerdfeger*, *Bennemann*, *David Röntgen* — zumeist also eingewanderte Deutsche! — weltberühmt waren, dies in hohem Maße verstanden. Nach ganz ähnlichen Prinzipien sind die Kastenmöbel, namentlich die Kommoden gebaut, welche als eine bequeme Mittelform zwischen Schrank und Truhe jetzt allgemein in Gebrauch kamen (Fig. 333). Die Schwingung übertrug sich auch auf die Flächen, deren Belag mit Schildpatt, Zinn, Messing etc., wie ihn die Boulle-Arbeit (vgl. S. 77) beliebt gemacht hatte, jetzt hinter der Verwendung kostbarer Furnierungen und Intarsien zurücktrat oder durch Bemalung ersetzt wurde. Namentlich die von *Martin* nach dem Vorbild japanischer Arbeiten erfundene Lackmalerei (Vernis Martin) fand großen Beifall (Fig. 333). Beibehalten wurden dagegen die vergoldeten Bronzebeschläge, welche schützend alle Ecken und Kanten des Möbels umziehen und sich mit den Handgriffen und Schloßblechen oft in anmutigster Weise verbinden. Sie fassen gleichfalls die ganze Fläche rahmenartig zu einer Einheit zusammen, innerhalb deren die Trennung der einzelnen Türchen, Schübe u. dgl. nicht mehr betont wird (Fig. 333). Als Modelleure für diese und andere kunstgewerbliche Bronzearbeiten genoß die Familie der *Caffieri* verdienten Ruf. Ihre Werke bewahren, soweit sie kirchlichen Zwecken dienten, noch eine gewisse Zurück-

haltung und Strenge des tektonischen Aufbaus: dagegen äußert sich sonst grade im Metall der ganze Übermut und die bizarre Laune des Rokokostils: Kandelaber, Leuchterarme, Kaminböcke u. dgl. werden in unsymmetrischen Kurven, durchsetzt mit Blatt- und Muschelwerk, gebildet, winden und drehen sich um die eigene Achse oder stellen ihrem ganzen Körper nach einen einzigen Schnörkel dar, dem Blumenguirlanden, Figürchen u. dgl. angefügt sind. Ein für die Formenwelt des Rokoko besonders geeignetes Material war das getriebene Silberblech, wie es die Prunkliebe der Zeit nicht bloß für Kannen, Tassen, Dosen, Schüsseln und Schalen verwendete, sondern auch für ganze Toilettenausrüstungen, Ameublements und selbst architektonische Dekorationsstücke. Um wieviel leichter fügte sich das schmiegsame Material den bauchigen, gerundeten Formen des Rokoko, als den strengen Linien und scharfen Profilen der tektonischen Bildungsweise! So wußten grade die Silberschmiede, unter denen neben *Meissonnier* namentlich der jüngere *Ballin* (1661—1754), die beiden *Germain* und *Jacques Roettiers* (1707—84) großen Ruhm gewannen, alle naturalistischen Lieblingsmotive der Zeit mit üppigster Phantasie heranzuziehen und gaben dem Material jene breiten, oft muschelartig geriffelten Wölbungen und Kehlen, jene spiralischen Drehungen, welche dann lange Zeit den Stil der Silberschmiedekunst beherrscht haben.[1])

Das Ornament des Rokoko trägt durchaus plastischen Charakter und hatte dem eigentlichen Flächenschmuck nur ein Motiv zu bieten: die Blumen. Diese wurden denn auch, in leichter, natürlicher Bildung gefällig über die Fläche ausgestreut, das hauptsächlichste Muster für alle Stoffe, Tapeten, Stickereien, und bringen meist ein sehr anmutiges, frisches Element in das Ensemble der Rokokodekoration.

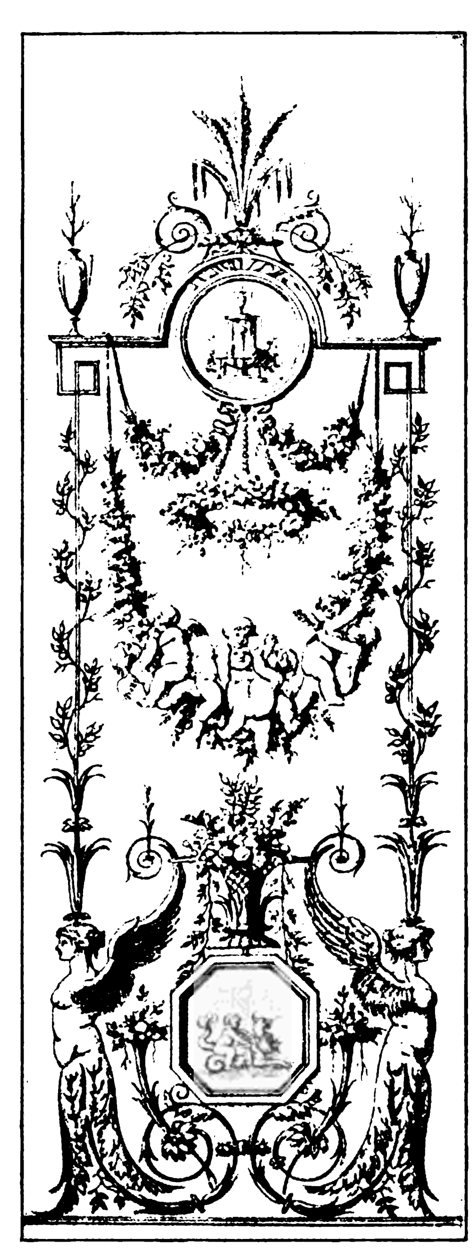


Fig. 331 Entwurf zu einer Wandfüllung im Stil Louis XVI. (Nach Hirths Formenschatz)

Der Louis XVI.-Stil räumte im Kunstgewerbe mit allen diesen Errungenschaften der vorausgehenden Epoche zunächst durchaus nicht radikal auf, er verwendete sie nur in einem anderen

[1]) *P. Germain*, Élements d'orfèvrerie (Neuausgabe Paris 1888).

Sinne, mit größerer Zurückhaltung und wieder stärkerer Betonung des struktiven Moments. Die Kastenmöbel (Fig. 334) behielten zum Teil die ausgebauchte Wandung und die Zusammenfassung der Flächen in einheitlicher Dekoration bei, aber sie näherten sich nun wieder mehr der kubischen Gesamtform, erhielten grade Kanten und rechteckige Felderteilung und kehrten demgemäß auch zu dem antikisierenden Einzelornament zurück. Dünn und schlank steigen die Tisch- und Stuhlbeine nun wieder grade in die Höhe, der Flächendekor wird in senkrechte Streifen geordnet. Regelmäßigkeit und Symmetrie, welche das Rokoko verleugnet hatte, traten ihre Herrschaft wieder an. Allmählich drang der Einfluß der Antike immer weiter vor und vertrieb das Rokokowesen aus seinen letzten Positionen. An die Stelle tändelnder Schäfergruppen treten jetzt schwerblütige Allegorien auf klassisch gestaltetem Sockel (vgl. Fig. 330, 332); Kandelaber (Fig. 335) und Vasen erhielten einen streng tektonisch durchgeführten Aufbau; Medaillons (Fig. 336) mit kleinen Szenen im Stil der pompejanischen Wandgemälde wurden ein beliebtes Hauptmotiv der Dekoration.

Erst in dieser Epoche gelangte eine neue Spezialität der französischen Keramik zu ihrer Ausbildung, das Sèvres-Porzellan. Die Versuche, das seit



Fig. 332 Konsole aus vergoldetem Holz im Meissonnier-Stil, Uhr im Stil Louis XVI.

langem importierte und hochgeschätzte chinesische Porzellan nachzuahmen, die in Deutschland bereits früher zu vollem Erfolg führten, gediehen in Frankreich nur bis zur Erzeugung einer ähnlichen, aber weichflüssigeren, mehr glasähnlichen Masse, des Frittenporzellans (Pâte tendre). Die Fabrikation (zuerst um

1695 durch *Louis Potérat* in Rouen und die beiden *Chicanneau* in St. Cloud) wurde 1756 nach Sèvres übertragen und vom Staate übernommen; später — seit 1765 — wurde auch in Sèvres echtes Porzellan (Pâte dure) hergestellt und verdrängte allmählich das Frittenporzellan. Doch beruht die erste, glanzvollste



Fig. 333 Rokokokommode mit Lackmalerei und Bronzebeschlägen

Zeit der Manufaktur von Sèvres auf letzterem Material, das in seiner weicheren Masse die Farben besonders tief einsaugt und ihnen gesättigten, körperhaften Glanz gibt. Zu Gebrauchszwecken ist es weniger geeignet, als das harte Porzellan und deshalb meist nur zu dekorativen Vasen und Prachttellern (Fig. 337, 338) benutzt worden. Der künstlerische Wert beruht auch nicht so sehr auf der Form, als auf der Bemalung, welche in einem tiefen, glanzvollen Blau (bleu du roi und bleu turc), einem rosigen Rot (rose Dubarry) und einem hellen Gelb ihre effektvollsten Töne besitzt. — Zu den reizvollsten Erzeugnissen der Manufaktur von Sèvres gehören die plastischen Gruppen aus unglasiertem Porzellan (Biskuit); sie verbinden diesen Kunstzweig mit der großen Plastik.

Die französische Plastik des 18. Jahrhunderts ist in ihrem Wesen nicht sehr verschieden von der des siebzehnten; ihre ersten Meister waren die Enkelschüler der großen Barockplastiker. Von *Girardon* (vgl. S. 197) wird die Tradition durch *Robert Le Lorrain* (1666—1743), der prächtige dekorative Werke für Marly, Versailles und Paris schuf, weiter fortgepflanzt auf dessen Schüler *Jean Baptiste Lemoyne* (1704—78), dessen Hauptwerke, die Reiterstatuen Ludwigs XV. in Bordeaux und in Rennes in der Revolution zugrunde gegangen sind; der Louvre besitzt das Modell zu einer Statue des Königs, der, auf einem Schild stehend, von Kriegern emporgehoben wird, noch voll echt barocken Lebens. Ein Schüler Coustous (vgl. S. 199) war *Edme Bouchardon* (1698—1762), dem ein längeres Studium in Italien, wie man meinte, „die Reinheit der Antike zusammen mit der Anmut Correggios" verliehen hatte. Doch entrichtete er durch

eine bewußte, ans Süßliche streifende Lieblichkeit auch der Zeitrichtung seinen Tribut. Sein Hauptwerk (seit 1739), die architektonisch großartig entwickelte Fontaine in der Rue de Grenelle zu Paris, hat ihren Mittelpunkt in der Dreifigurengruppe der Stadtgöttin zwischen den ruhenden Flußgottheiten der Seine und Marne; zwei hübsche in die Umfassungswand eingelassene Reliefs stellen in Kindergruppen den Sommer und den Winter (Fig. 337) dar. Berühmt ist auch seine Statue des Amor, der aus der Keule des Herakles sich einen Bogen schnitzt (vollendet 1750, jetzt im Louvre). Lemoynes Schüler *Falconet* und *Pigalle* beherrschen in ihren Monumentalwerken noch mit voller Sicherheit den ganzen Apparat der Barockplastik, zeigen aber im einzelnen und in kleineren Arbeiten ein klassizistisch gemäßigtes feines Formengefühl voll lebendiger Anmut. *Etienne Maurice Falconet* (1716—91) schuf in der theatralischen Reiter-



Fig. 334 Kommode im Louis XVI.-Stil

statue Peters des Großen in Petersburg (1766—78), der in antikem Kostüm auf einem kolossalen Felsblock einhergaloppiert, das größte Bronzegußwerk der Zeit. Seine Badende Nymphe (Louvre), seine köstliche Marmoruhr mit den drei Grazien im Besitz des Grafen Camondo zeigen ihn von einer weit anziehenderen Seite. *Jean Baptiste Pigalle* (1714—85) hat die pompösen Grabmäler des Markgrafen Ludwig Wilhelm in der Stadtkirche zu Baden, des Marschalls Moritz von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg (vollendet 1777), und des Grafen Harcourt in Notre Dame zu Paris geschaffen. Das Straßburger Monument (Fig. 338) zeigt eine ganze Dramaszene in Marmor. Der Marschall schreitet von den Stufen einer Pyramide, an der kriegerische Trophäen aufgehäuft sind, in stolzer Haltung dem Sarkophage zu, dessen Deckel die verhüllte Gestalt des Todes emporhält; ein üppiges Weib — ist es „Frankreich“ oder „die Geschichte“? — sucht ihn aufzuhalten, Herkules steht trauernd neben

dem Grabe, ein Putto läuft weinend davon; selbst die Wappentiere, ein Adler, ein Löwe, ein Bär sind lebendig geworden und stürzen heulend übereinander. Die Komposition sucht Bernini zu übertrumpfen, aber die Durchführung ist weichlicher und schwungloser. — Seinen Ruhm begründete Pigalle durch den sitzenden und seine Sandalen lösenden Merkur, dessen lebensgroße Ausführung der König an Friedrich den Großen schenkte, und das Kind mit dem Käfig (im Louvre). Zu seinen berühmtesten Werken zählen ferner eine Gruppe von Liebe und Freundschaft, die Porträtfigur der Marquise de Pompadour und die nackte Statue Voltaires vor der Bibliothek des Institut de France. Seine Marmorfigur des Herzogs von Richelieu, des großen Hofmanns und unfähigen Feldherrn (im Louvre), ist ganz von der tändelnden Pose des Rokoko beherrscht. Pigalles Schwager *Gabriel-Christophe Allegrain* (1710—95) war ein auch in seinem Schaffen verwandter, hochangesehener Bildhauer.



Fig. 335
Kandelaber im Louis XVI.-Stil
(Nach Hirths Formenschatz)

Eine besondere Gruppe bilden die Lothringer Bildhauer aus den Familien *Adam* und *Michel.*[1]) Die Söhne des in Nancy tätigen *Sigisbert Adam, Lambert Sigisbert* (1700—59) und *Nicolas Sebastian* (1705—78) haben auch in Paris und Versailles große Bildwerke ausgeführt, wie die Gruppen des Neptunbeckens im Versailler Park, die noch ganz dem Empfindungskreise des Barock entstammen. Der dritte Bruder *Franç. Gaspard Adam* (1710 bis 61) war hauptsächlich für Friedrich den Großen in Potsdam tätig. Das gleiche gilt von seinem Landsmann und Verwandten *Sigisbert François Michel* (1728—1811), der bis 1770 in Berlin blieb. Der jüngere Bruder desselben, *Claude Michel,* gen. *Clodion* (1738 bis 1814) gelangte dagegen in Paris und hauptsächlich als Meister der Kleinplastik zu hohem Ansehen. Clodion hatte 1762—71 in Rom studiert, aber seine Werke lassen nichts von dem Ernst der Antike oder der Wucht der italienischen



Fig. 336 Bronzeapplique von einem Möbel im Louis XVI.-Stil
(Nach Hirths Formenschatz)

[1]) *H. Thirion,* Les Adam et Clodion. Paris 1885.

Barockplastiker verspüren. In ihnen herrscht die tändelnde Grazie des Rokoko; kichernde Nymphen, drollige Kinder, vergnügte Faune bilden die lebensprühenden kleinen Gruppen in Terrakotta, Biskuit, Marmor und Bronze, welche seinen Ruhm ausmachen (Fig. 339). Für die Manufaktur von Sèvres hat er, wie schon *Falconet* u. a., zahlreiche Modelle geschaffen und er steht an der Spitze einer ganzen Reihe ähnlicher Kleinplastiker, welche namentlich den gebrannten Ton gern als Ausdrucksmittel benutzen. *Augustin Pajou* (1730—1809) und *Simon Louis Boizot* (1743—1809) sind unter ihnen die bekanntesten. Das Museum von Sèvres, in dem ihre und anderer Meister Werke zahlreich vertreten sind, enthält nicht den schlechtesten Teil der Leistungen damaliger französischer Plastik.[1])

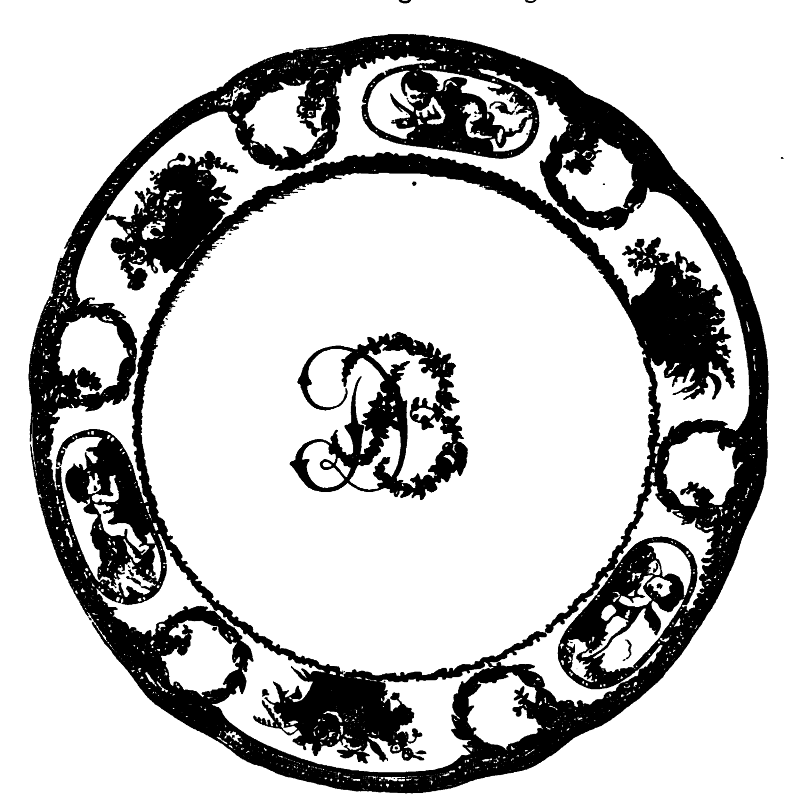


Fig. 337 Dubarry-Schüssel aus Sèvres

Ihre beste Kraft aber entfaltete diese noch immer im Bildnis; *Jean Jacques Caffieri* (1725—92) und *Jean Antoine Houdon* (1741—1828) leisteten darin Hervorragendes, und insbesondere *Houdon*[2]) zeigt noch am Schlusse der Epoche, welche Größe, Reinheit und Schlichtheit bei tief eindringendem Verständnis der geistigen Persönlichkeit die französischen Porträtkünstler zu erreichen vermochten. Er schuf nicht bloß lebenssprühende Abbilder fast aller berühmten Männer seiner eigenen Zeit wie Voltaire (Fig. 340), Rousseau, Buffon, Mirabeau, Gluck, Washington u. a., sondern auch durch Wahrheit und Tiefe ausgezeichnete Idealporträts historischer Persönlichkeiten. Seinen ersten großen Erfolg errang er mit einer

---

1) *A. Tronde,* Choix de modèles de la Manufacture Nationale de Sèvres. Paris 1897.
2) *H. Dierks,* Houdons Leben und Werke. Gotha 1887.



Einschiffung nac

von Anto



der Insel Cythere
ıe Watteau

Marmorstatue des hl. Bruno am Schlusse seines zehnjährigen Aufenthalts in Rom um 1769 (jetzt in S. Maria degli Angeli, Fig. 343); es ist ein Werk von bewundernswerter Einfachheit und Ruhe bei überzeugendster Charakteristik des großen Ordensstifters. 1781 entstand sein zweites großes Meisterwerk, die Sitzstatue Voltaires im Foyer des Théâtre Français, wieder eine Gestalt von packender Lebendigkeit bei monumentaler Ruhe und trotz des antiken Philosophenmantels. Es ist nicht zufällig, daß man bei seiner Bronzefigur der eilenden Diana (1783, im Louvre, eine Marmorausführung von 1781 in Petersburg) unwillkürlich an *Goujons* Ruhende Diana erinnert wird: etwas von der feinen, sicheren Einfachheit der französischen Renaissance lebt auch in diesem spätgeborenen Meister, der noch die ganze Periode des orthodoxesten Klassizismus miterlebte, ohne sich in seinem persönlichen Stil irre machen zu lassen.



Fig. 338 Sèvres-Vase

Steht die größte Erscheinung der französischen Plastik im 18. Jahrhundert am Ende der Epoche, so ist das Umgekehrte der Fall in der Geschichte der gleichzeitigen Malerei.[1]) Sie beginnt mit *Antoine Watteau,*[2]) dem Schöpfer des neuen Stils in der Malerei und dem im speziellen Sinne „malerischsten" Künstler, den Frankreich vor dem 19. Jahrhundert besessen hat. Gegen die überwiegend italienische Schule und Richtung der französischen Maler kommt in Watteau der Einfluß der niederländischen Kunst zur Geltung. Denn Valenciennes, wo er 1684 geboren wurde, war damals, obwohl durch den Frieden von Nimwegen unter französische Herrschaft gezwungen, noch völlig vlämisch; ein dortiger Maler Gérin wurde sein erster Lehrer, Bilder von van Dyck, Crayer, Vos, Janssens bedeuteten seine ersten künstlerischen Eindrücke. Und über seiner ganzen späteren Tätigkeit stehen als wegweisende Ideale die großen Meister der vlämischen Kunst, Rubens und Teniers. — Im Jahre 1702 kam Watteau nach Paris, wo er zuerst als Dekorationsmaler bei *Claude Gillot* (1673—1722) tätig war, der in engen Beziehungen zum Theater stand. Dann arbeitete er in der Werkstatt *Claude Audrans* (1658—1734), der

1) *Ed. et J. Goncourt,* L'Art du XVIIIe Siècle 3. Aufl. Paris 1880—82. — *Lady Dilke,* French Painters of the XVIIIth Century. London 1899.

2) Von den neueren Werken über Watteau sind vor allem die Schriften von *Th. Volbehr* (Hamburg 1885), *E. Hannover* (Berlin 1889), *G. Dargenty* (Paris 1891), *P. Mantz* (Paris 1891) sowie die Studien von *R. Dohme* zu nennen; ihre Resultate faßt die kleine Monographie von *A. Rosenberg* (Bielefeld u. Leipzig 1896) übersichtlich zusammen.



Fig. 339 Der Winter, Relief von Edme Bouchardon

ebenso wie Gillot im Fache der „Grotesken“ großen Ruf hatte und außerdem Konservator des Luxemburgpalastes war; hier hatte Watteau also die bequemste Gelegenheit, Rubens' Medicigalerie zu studieren. Von den Wanddekorationen, die er als Gehilfe dieser Meister herstellte, hat sich keine im Original erhalten, nur Radierungen (vgl. S. 349) geben davon einen Begriff. Affen und chinesische Motive spielen dem damaligen Modegeschmack entsprechend darin eine bedeutende Rolle; von den Erfindungen seiner Lehrmeister unterscheiden sich die Kompositionen Watteaus schon früh durch das naturalistisch behandelte Pflanzenwerk, das er ihrer etwas trockenen Ornamentik einfügte. Die Natur war für den von Jugend an zarten und kränklichen Künstler ein Jungbrunnen, den er zärtlich liebte; geschlossene Räume konnte er nicht ertragen, fast alle seine Szenen spielen im Freien. Im Luxemburggarten, dem damals beliebtesten Spazierort von Paris, machte er seine Studien an Baumgruppen und Menschen; später war es namentlich das liebliche Nogent-sur-Marne, wo er sich gern aufhielt. Kleine Genrebilder in der Art Teniers', darunter der Savoyarde in der Petersburger Eremitage, ein Bauerntanz, Soldatenbilder „Auf dem Marsche“, „Bei der Rast“, „Im Lager“ und ähnliche, waren seine ersten Versuche in der Tafelmalerei; die Motive dazu sammelte er vielleicht bei einem vorübergehenden Aufenthalt in Valenciennes, in dessen Nähe 1709 die Schlacht bei Malplaquet geschlagen worden war. Nach seiner Rückkehr erhielt er einen größeren Auftrag auf dekorative Malereien von dem reichen Bankier und Kunstmäcen Antoine Crozat, in dessen Hause er dann eine Zeitlang lebte und im Verkehr mit den Stichen und Zeichnungen seiner Sammlung, wie mit feingebildeten Kennern und Liebhabern sicher manche entscheidende Anregung empfing. Tizian und die Venezianer, vor allem aber immer wieder Rubens tauchen als Inspiratoren bei der Betrachtung seiner Gemälde und Zeichnungen aus diesen Jahren vor uns auf. 1712 wurde Watteau als „Agréé“ bei der Akademie aufgenommen: das Rezeptionsbild, das er zur Erlangung der wirklichen Mitgliedschaft zu liefern hatte, malte er auf vieles Drängen endlich 1717 in wenigen Wochen. Es war

sein Meisterwerk: „Einschiffung nach der Insel Cythere"; die damals entstandene Improvisation, mehr eine geistreiche Skizze, befindet sich heute im Louvre (vgl. die farbige Tafel), eine sorgfältigere veränderte Wiederholung kam aus dem Besitz Friedrich des Großen, der ein eifriger Bewunderer und Sammler von Watteaus Arbeiten war, in den des preußischen Königshauses. Die Komposition stimmt in den Grundzügen auf beiden Bildern überein: am Rande eines Parks mit alten Bäumen ist eine Gesellschaft von Kavalieren und Damen im Aufbruch begriffen zu der am Ufer wartenden geschmückten Barke, welche sie nach der Insel der Liebesgöttin, Cythere, hinüberführen soll. Diese Insel spielt



Fig. 340 Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen von J. B. Pigalle

eine gewisse Rolle in der Schäfer- und Liebespoesie der Zeit, sie ist das erträumte Ziel der Sehnsucht für diese galanten Lyriker, von dem sie sich Stillung aller Leiden und Schmerzen der Liebe versprechen. Das Geheimnisvolle, Ferne, Märchenhafte ist in der Berliner Wiederholung, wo Mast und Segel auf dem Schiffe emporragen und die Ferne im duftigen Aether entschwindet, noch stärker ausgedrückt als in dem Pariser Urbilde, wo hohe Berge im Hintergrunde aufsteigen und die Wasserfläche mehr den Eindruck eines Binnensees als den des weiten Meeres macht.

Mit dieser Komposition hatte *Watteau* seinen Stil gefunden, sie gibt den Inbegriff seiner Kunst und seiner Persönlichkeit. Jene träumerische Sehnsucht,

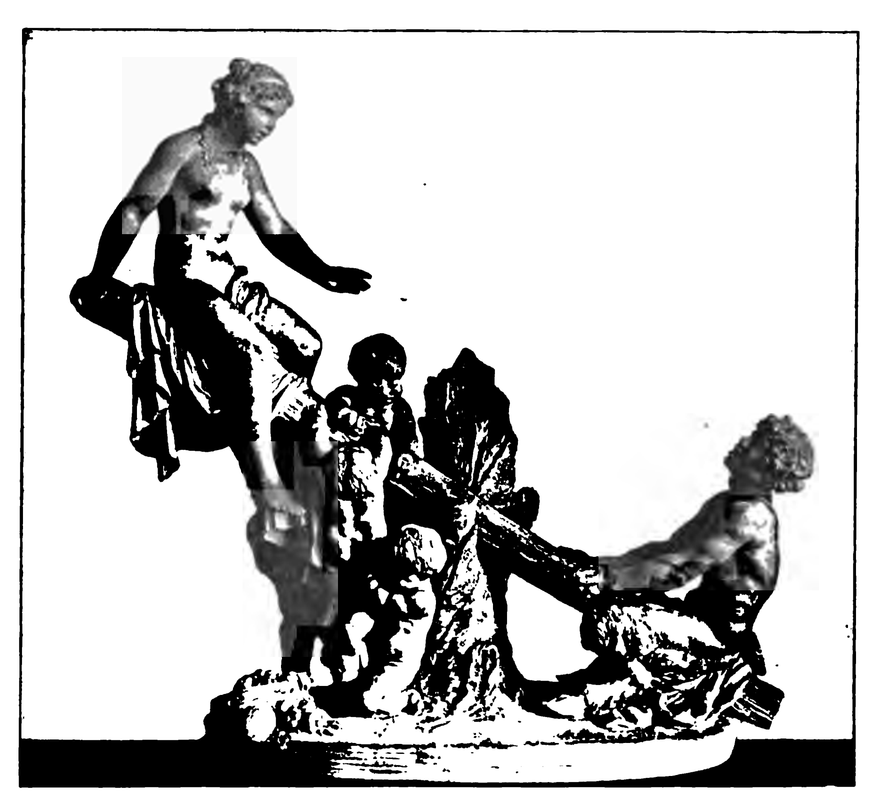


Fig. 341 Terrakottagruppe von Clodion

die ihn, wie alle Kranken, von den Freuden des Daseins Ausgeschlossenen erfüllt, kleidet seine Phantasie in Formen, wie er sie den Eindrücken von Leben, Natur und Kunst entnommen hat. Die „Fêtes galantes“ der Versailler Hofgesellschaft, die jetzt in der übermütigen Epoche der Régence besonders glanzvoll wieder auflebten, die „Liebesgärten“ und ähnliche Darstellungen des Rubens und der Venezianer, seine eigenen Studien nach der Natur und Reminiszenzen aus der Poesie und dem Theater mögen als die Elemente gelten, aus denen sich in der poetisch empfindenden Seele des Malers diese Schöpfung gestaltete. Bis in Einzelheiten hinein lassen sich die Tatsachen seines Lebens als mitbestimmend verfolgen, denn selbst das Kostüm der Figuren auf diesen und anderen Bildern ist eine Mischung aus der Zeittracht und der Kleidung der italienischen und französischen

Komödianten, wie sie Watteau auch auf anderen Bildern darstellte (Fig. 344). Vor allem aber ist es sein unermüdlich fleißiger Zeichenstift, den er in zahllosen Skizzen und Studien nach dem Leben erprobt hat, seine wie ein Erbteil aus der Kunst seiner niederländischen Heimat empfangene koloristische Technik, die hier ihre lebendige, schönheitsverklärte Sprache reden. Grade das Werk, mit dem er sich die akademische Würde errang, beweist, wie fern von allem akademischen Wesen dieser Maler blieb, der nur dadurch ein so großer Künstler wurde, weil er ganz dem Zuge seiner eigenen Natur zu folgen wagte.

Die „Fahrt nach Cythere" hat Vorgänger und Nachfolger in Watteaus Gemälden, aber der Grundton ist fast stets derselbe: ein poetisch verklärtes Liebesleben in freier Natur, bei Musik und Tanz, äußerlich dezent und voll feiner gesellschaftlichen Form, doch innerlich erfüllt von heimlich zehrender Glut. Im ganzen kaum ein Jahrzehnt hat Watteau in dieser Weise Tafelbilder gemalt, aber er schuf mit jener Hast, welche das Bewußtsein einer nur kurz zugemessenen Lebensdauer zu geben pflegt. In Wirklichkeit ein einsamer, kranker Mann, oft launisch und mißmutig, strömte er in einer erstaunlich großen Zahl von Meisterwerken die Sehnsucht seiner heiß empfindenden Künstlerseele aus. Leider ist infolge der unsteten Art seines Arbeitens die malerische Technik der Gemälde oft unsolide, so daß sie zum Teil heute arg ruiniert erscheinen.



Fig. 342 Porträt Voltaires von J. A. Houdon

Unter den Bildern, die etwa zwischen 1712 und 1717 entstanden sind, stehen L'amour paisible, Leçon d'amour, Le Concert und L'Assemblée galante, alle vier im Besitz des deutschen Kaisers, obenan. Schon hier entfaltet Watteau alle Reize der malerischen Komposition, der duftigen Landschaft, des pikanten Tons; seine Gestalten, schlank und nervös, mit den charakteristischen kleinen, runden, stumpfnäsigen Köpfen, sind etwas monoton, aber die Art, wie er sie zu bewegten Gruppen ordnet, entzückt stets aufs neue. Später wurden seine Gestalten noch schlanker, sein Ton kühler, die Baumgruppen rücken weiter auseinander und lassen den Blick auf den Horizont frei. Der Zeit nach 1717 gehören wohl die beiden Bilder der Dresdener Galerie „Gesellige Unterhaltung im Freien" und „Liebesfest" an, ferner die köstliche „Musikstunde" der Sammlung Wallace in London (radiert 1719) und das „Frühstück im Freien" des Berliner Museums (Fig. 345). Wie naiv und rein Watteaus Kunst blieb, kann namentlich das reizende Bildchen „Iris oder der Tanz" veranschaulichen, mit der anmutigen Gestalt eines halbwüchsigen Mädchens, das vor drei kleinen Knaben einen feierlichen Tanz aufführt; es befindet sich, wie so viele andere hervor-


Fig. 343 Statue des hl. Bruno von J. A. Houdon

ragende Werke des Meisters, im Besitze des deutschen Kaisers. Dorthin ist auch das letzte große Meisterwerk Watteaus gelangt, das (jetzt in zwei Hälften zerschnittene) Firmenschild seines Freundes, des Kunsthändlers Gersaint. Er malte es nach der Rückkehr von einem kurzen Aufenthalt in England (1719—20) binnen drei Tagen, wie er selbst sagte: „um sich die Finger wieder gelenkig zu machen". Das Bild stellt den Laden des Kunsthändlers mit scharf nach dem Leben beobachteten Figuren dar; an den Wänden hängen viele Bilder aus allen Schulen, die Watteau mit einer Virtuosität in ihrem Stil getreu wiedergegeben hat, die wieder an Teniers' bekannte „Galeriebilder" (vgl. S. 251) erinnert. Das Bild ist leichtflüssig, aber sorgfältig in bestimmtem ruhigem Farbenauftrag gemalt und auf einen feinen silbergrauen Ton gestimmt. Watteau hat damit noch am Ende seiner Tätigkeit gezeigt, daß er auch außerhalb seines speziellen Gebietes ein großer Maler war. Er starb am 18. Juli 1721 in Nogent-sur-Marne an der Schwindsucht.

Der kranke, menschenscheue Künstler, der so treffend den Geist seiner lebenslustigen Epoche zum Ausdruck bringt, hat nur im letzten Jahre seines Lebens kurze Zeit den Sohn eines Landsmannes, *J. B. Joseph Pater* (1690—1736) als Schüler unterrichtet; dieser und *Nicolas Lancret* (1690—1743) wurden seine besten Nachahmer, bleiben aber durch nüchterne, derbe Auffassung weit hinter ihm zurück. Sonst hat die zeitgenössische französische Malerei wenig gemein mit diesem ihrem größten Meister. Sein Genre galt in den Augen der Kunstgenossen, so beliebt es beim Publikum war, als ein untergeordnetes im Vergleich zu den „grandes machines" der akademischen Historienmaler. Diese aber hingen als Schüler und zum Teil als Abkömmlinge der älteren Meister noch aufs engste mit der Kunstrichtung des 17. Jahrhunderts zusammen. Die jüngeren Mitglieder der Künstlerfamilien *Coypel* und *De Troy,* die Schüler der *Boulogne* und *Jouvenel,* wie der vielbeschäftigte *Louis Silvestre* (1675—1760), beherrschten die Akademie und errangen die großen Aufträge. Mehrere Generationen hindurch fügten die Mitglieder der aus Holland stammenden Künstlerfamilie *Van Loo,* von denen *Charles-André Vanloo* (1705—63) der bekannteste wurde, sich diesen Kreisen ein. Aus der Provinz gingen *Antoine Rivaltz*

(1667—1733) und sein Schüler *Pierre Subleyras* (1699—1749) hervor, von denen letzterer in Rom sogar gewürdigt wurde, eines der großen Gemälde für die Kuppelpfeiler von St. Peter zu schaffen. Allmählich freilich wurde auch der Ton des „grand goût“ leichter, freier, gefälliger; nicht die antike Geschichte und Homer, sondern Ovid gab die Vorwürfe der Malereien her. *François Le Moine* (1688—1737) fügte zu der formalen Anmut, mit welcher er solche Stoffe, wie „Herkules und Omphale“, „Apollon und Daphne“, „Venus und Adonis“ behandelte, eine rosige Frische der Farbengebung; sein Schüler *Ch. Joseph Natoire* (1700—77) schmückte das Hôtel Soubise mit Darstellungen aus dem Leben der Psyche und behandelte in seinen Staffeleibildern Themata wie „Bacchus und Ariadne“, „Venus in der Schmiede Vulkans“ u. a. mit gefälliger, wenn auch oberflächlicher Eleganz.

Aus diesem Kreise ist *François Boucher* [1]) (1703—70) hervorgegangen, der originellste und für seine Zeit charakteristischste Akademiker. Auch er war Schüler Le Moines, machte seine Studienreise nach Italien, wurde 1734 Mitglied, 1765 Direktor der Akademie und „Premier Peintre du Roi“. Auf seine Jugendentwicklung hat das Studium Watteaus, dessen Zeichnungen er radierte (vgl. S. 349), den größten Einfluß gehabt. Aber in den „Fêtes galantes“, Schäferszenen und Hirtenidyllen (Fig. 346), welche er als offenbare Nachahmungen dieses Meisters malte, kommt doch seine durchaus anders geartete künstlerische Natur zum Vorschein. Boucher ist sinnlicher, kecker, bewußter in seiner nicht zu leugnenden Anmut, ja es mischt sich gar nicht selten ein lüsterner Zug in seine Darstellungen, wie er bei Watteau nie vorkommt. Er bevorzugt das Nackte und baut die Wirkung seiner meisten Bilder auf den Reiz halb oder ganz entkleideter koketter Mädchengestalten auf. Den Charme der Linie, Heiterkeit und Liebenswürdigkeit besitzt er in kaum geringerem Grade als Watteau, was ihm fehlt, ist die seelisch vertiefte, poetische Auffassung. So ist er der rechte Repräsentant der immer leichtsinniger und oberflächlicher werdenden Zeit, die lächelnd über Abgründe dahintänzelte.



Fig. 344 Gilles (Italienische Komödien-Figur) von Antoine Watteau

1) *P. Mantz,* François Boucher, Lemoyne et Natoire. Paris 1880. — *A. Michel,* Fr. B. Paris 1886.

Im übrigen hat Boucher eine sehr vielseitige Tätigkeit entwickelt. Er malte Sopraporten (im Hôtel Soubise), Deckenbilder (in der Salle du Conseil in Fontainebleau), Wandbilder („Neptun und Amymone" im Grand Trianon) und Tafelgemälde historischen, mythologischen, allegorischen Inhalts, entwarf Dekorationen und Ornamente aller Art, schuf Landschaften, Porträts — wie das oft wiederholte seiner Gönnerin, der Marquise von Pompadour — und zuweilen selbst bürgerliche Sittenstücke, wie das hübsche Bild „Die Modehändlerin" von 1746 in Stockholm und das etwa gleichzeitige Familienbild im Louvre.



Fig. 345 Frühstück im Freien von Antoine Watteau

Seine Malweise, zuerst noch ziemlich fest und warm, wurde später leichter und flüssiger und gewann jene zarten blassen Töne, welche für ihn und die Epoche charakteristisch sind. Aus den letzten zwanzig Jahren seiner Tätigkeit, wo er ganz ohne Modelle gemalt haben soll, stammen viele flaue und manierierte Arbeiten. Die größte Zahl seiner Werke besitzen der Louvre und das Museum zu Stockholm. Bouchers Hauptschüler waren sein Schwiegersohn *Pierre Antoine Baudouin* (1623—69) und *Jean-Honoré Fragonard* (1732—1806). Letzerer hat, als einsamer Vertreter einer untergegangenen Kulturepoche, den Stil seines

Meisters fortgesetzt bis in eine Zeit, die von gradezu entgegengesetzten Anschauungen beseelt war.

Die zwingende Kraft der Persönlichkeitsschilderung hatte auch die französische Rokokomalerei nicht verloren und so nehmen die Bildnismaler eine besonders hervorragende Stellung ein. Einer der frühesten und bedeutendsten, *Antoine Pesne* (1683—1757), hat fast ausschließlich außerhalb Frankreichs gearbeitet; 1710 berief ihn der König von Preußen als seinen Hofmaler nach Berlin, wo er bald auch zum Akademiedirektor ernannt wurde. Außer einzelnen Historienbildern und dekorativen Malereien hat er hier zahlreiche, durch kraftvolle Charakteristik und leuchtendes Kolorit ausgezeichnete Bildnisse (Fig. 347) geschaffen, die sich hauptsächlich in den königlichen Schlössern und in der Galerie zu Dresden befinden. Ihm steht *Jean Marc Nattier* (1685—1766), der beliebteste



Fig. 346 Hirtenidylle von François Boucher

Porträtmaler der Pariser Gesellschaft, an künstlerischer Bedeutung gleich. Andere wie *Quentin de la Tour* (1704—88) und *Etienne Liotard* (1702—89) haben insbesondere als Pastellmaler Triumphe errungen. Diese neu aufkommende Technik war zuerst durch die ganz Europa durchwandernde Venezianerin *Rosalba Carriera* (1675—1757) ausgebildet und in Mode gebracht worden. Sie entsprach in ihrer zarten und duftigen Wirkung völlig dem Geist und Geschmack des Rokokozeitalters. *De la Tour* führte sie aus der frauenzimmerhaften Weichheit zu mehr männlicher Kraft und gab ihr die Fähigkeit psychologischer und stofflicher Charakteristik. So hat er in meisterhaften Bildern das Tout Paris seiner Zeit porträtiert; die Hauptwerke besitzt der Louvre, die größte Zahl derselben das Museum seiner Vaterstadt St.-Quentin (Fig. 348). *Liotard,* ein geborener Schweizer und Schüler Le Moines, erwarb sich gleichfalls in fast allen europäischen Hauptstädten internationalen Ruf und hinterließ überall seine frischen, liebenswürdigen Bilder; noch heute populär ist sein berühmtes Schokoladenmädchen in der Dres-



Fig. 347 Jugendbildnis Friedrichs des Grossen von Antoine Pesne (Nach Photographie Hanfstaengl)

dener Galerie (Fig. 349). Den Beschluß dieser Reihe macht die Malerin *Elisabeth-Louise Vigée-Le Brun* (1755—1842), die bei mehr oberflächlicher Auffassung doch einige mit Recht berühmte Bildnisse, wie das der Königin Marie-Antoinette (Versailles) und das Selbstbildnis mit ihrer Tochter (Louvre) geschaffen hat.

Wenig bedeuten die französischen Landschafts-, Tier- und Stilllebenmaler des 18. Jahrhunderts. Keiner von ihnen, auch nicht der berühmteste Landschafter der ganzen Epoche, *Claude-Joseph Vernet* (1714—89), dessen Kompositionen in unzähligen Stichen vervielfältigt worden sind, drang über ein Nachempfinden der großen älteren Meister und ihrer bewährten Bildwirkungen hinaus. Das verlorene unmittelbare Verhältnis zur Natur sollte die französische Kunst vielmehr auf einem anderen Wege wiederfinden, der ihr durch die politisch-sozialen Strömungen des Zeitalters nähergelegt war: durch das realistisch-bürgerliche Genre.

In der Familie sah Rousseau den Urquell aller Natur, alles Glückes und Friedens: in ihren Schoß flüchtete nun auch die Malerei, als die notwendige Übersättigung an der akademischen Manier und an der geschminkten Unnatur des Rokoko eintrat. *Diderot* (1713—84), der berühmte Herausgeber der Enzyklopädie, erhob in seinen einschneidenden Kritiken des Pariser Salon von 1765—67 am lautesten den Ruf nach einer Umkehr. Aber schon vorher hatten diese Ideen ihre künstlerische Verwirklichung gefunden durch *Jean-Siméon Chardin* (1699—1779), der zuerst Früchte, Blumen und Stilleben malte, dann aber vorzugsweise Szenen aus dem bürgerlichen Familienleben, schlicht und wahr, aber nicht ohne malerische Feinheit. Offenbar haben ihm, wie für sein erstes Stoffgebiet, auch hierbei die Holländer Pieter de Hooch, Jan Vermeer u. a. künstlerische Anregung geboten. Aber Chardin hatte den Mut, seine Vorbilder nicht zu kopieren, er suchte vielmehr aus der Beobachtung des Lebens heraus ihnen Gleichwertiges zu schaffen. So entstanden jene kleinen Meisterwerke, die seinen Namen berühmt gemacht haben, das „Tischgebet" (1740, im Louvre, Fig. 350), der „Unterricht im Sticken", „Die Toilette", „Das Kartenhaus", die Wäscherin, die Köchin, die Dame, welche einen Brief siegelt u. a., wie sie namentlich der Louvre in großer Anzahl besitzt. Der veränderte Geist des Zeitalters „Louis XVI"



Fig. 348 Marquise von Pompadour, Pastell von Quentin de la Tour

kommt darin ebenso treffend zum Ausdruck, wie in den Bildern Bouchers das Rokoko, in denen Watteaus die Régence. Es bleibt beachtenswert, daß am Anfang wie am Ende dieser Entwicklungsreihe eine engere Berührung mit der niederländischen Malerei steht!

Aus dem einfachen, malerisch gesehenen Genrebild machte *Jean-Baptiste Greuze* (1725—1805) ein bürgerliches Rührstück, ganz im Sinne Diderots, der ihn überschwenglich feierte. Er schiebt den Inhalt der Darstellungen in den Vordergrund und rechnet auf das Mitschwingen der Empfindungssaite in dem Beschauer; zum Teil dürfen seine Bilder direkt als künstlerische Veranschaulichung der Lehren Rousseaus und der englischen Moralphilosophen gelten. So riß er mit Kompositionen, wie „Die Bibelvorlesung", „Die Verlobung auf dem Dorfe", der „Väterliche Fluch", der „Tod des Gichtbrüchigen", deren aufdringliche Sentimentalität uns heute unangenehm berührt, alle Welt zur Bewunderung hin. Wieviel von dem alten Rokokogeist, trotz aller zur Schau getragenen Moralität, noch in Greuze steckt, zeigen seine vielbeliebten Mädchenbilder, deren süße Unschuld ihnen erlaubt, zumeist auch ein Stück ihres rosigen Busens sehen zu lassen (Fig. 351). Malerisch stehen diese Köpfe und Halbfiguren in ihrer frischen, liebevollen Vortragsweise zumeist höher als die komponierten Bilder des Malers. So endet, wie Robert Dohme es treffend ausdrückt, mit einer „merkwürdigen Mischung des koketten Geistes des 18. Jahrhunderts und wirklicher Naturbeobachtung" in Greuze, der Revolution und Kaiserreich noch miterlebte, die französische Malerei.

Die graphischen Künste sahen in den jüngeren Mitgliedern der Stecherfamilie *Drevet, Pierre-Imbert* (1679—1739) und *Claude* (1705—81) zunächst die Fortsetzung des virtuosen Porträtstichs, der aber unter ihren Nachfolgern bald in eine übermäßige Betonung der technischen Faktur und demgemäß in metallische Härte verfiel. Der Hauptvertreter dieser letzten Epoche war der aus Deutschland eingewanderte *Georg Wille* (1715—1807). Anregung zu reicher reproduzierender Tätigkeit boten die Gemälde Watteaus, Bouchers, Greuzes und anderer Meister. Unter den Watteaustechern, welche durch eine Verbindung der

Radierung mit zarter Grabstichelarbeit den malerischen Reiz der Originale oft sehr treffend wiedergeben, ragen *Benoît Audran* und *Nicolas-Henri Tardieu* (1674—1749) am meisten hervor. Der Freund und Bewunderer des Meisters, Jean de Julienne, faßte ihre und anderer Stecher Arbeiten nach Watteau in einer großartigen Ausgabe zusammen. Die eigenen Radierungen der Maler spielen in der französischen Kunstgeschichte nur eine untergeordnete Rolle. Es entsprach vielmehr dem französischen Geschmack, die Radierung in Behandlung und Wirkung der sauberen und eleganten Grabstichelarbeit nahe zu bringen; auf diesem Felde ist *Jean-Michel Moreau* (1741 bis 1814) teils durch eigene Platten, teils durch seine Zeichnungen der Führer einer ganzen Gruppe von Radierern geworden, deren Blätter reizvolle Beiträge zur Zeit- und Sittengeschichte bieten. Die meisten dieser Künstler gehörten auch zu jener Illustratorenschule, die wohl die eigenartigste Erscheinung in der Geschichte des französischen Kupferstichs bildet. Wenig eigentliche Bilder, aber die anmutigsten Textbildchen, Vignetten, Randleisten (Culs de lamp) wurden zur Ausstattung kostbarer Buchausgaben verwendet, wie sie jetzt zum guten Ton gehörten. Die Namen von *Hubert François Gravelot* (1699—1773), *Ch. Nicolas Cochin* (1715—90),[1] *Charles Eisen* (1720—78) ragen auf diesem Gebiete hervor, welchem die geistig verfeinerte Lebenskunst der Franzosen ihren Stempel aufgeprägt hat.



Fig. 349 Das Schokolademädchen von Jean Etienne Liotard (Nach Photographie Tamme)

Deutschland und die übrigen Länder

In Deutschland herrschte bald nach 1700 allenthalben der Barockstil. Vorwiegend aus italienischen Anregungen hervorgegangen, hatte der deutsche Barock, wie wir gesehen, im Süden wie im Norden allgemach ein kräftig eigenartiges Gepräge gewonnen, und die Erwartung konnte nicht unberechtigt erscheinen, daß

[1]) *S. Rocheblave*, Les Cochin. Paris 1893.

sich daraus so etwas wie ein nationaler Stil abklären werde, gleich geeignet für die Bedürfnisse des Fürstenschlosses wie des einfachen Bürgerhauses. Dieser Möglichkeit setzte die Invasion französischer Kunst um 1720 etwa ein Ziel. Ihr Einfallstor zunächst in Süddeutschland war München, wo Kurfürst Max Emanuel den Ehrgeiz entwickelte, für sein Land ein Louis XIV im kleinen zu werden. Schon an den Innendekorationen *Joseph Effners* (vgl. S. 107) in Schleißheim, in der Pagodenburg (1719) und der Badenburg (1721) des Nymphenburger Parks läßt sich der Einfluß eines frühen Aufenthalts in Paris nicht verkennen; sie zeigen bei echt deutscher Fülle und Wärme der Phantasie doch den Grundzug des Bérainschen Ornamentstils, das verschlungene symmetrische Bandwerk innerhalb barock gezeichneter Umrahmungen (Fig. 352). Mit dem zweiten Viertel des Jahrhunderts aber zogen französische Künstler selbst in die bayrische Hauptstadt ein: 1725 wurde *François Cuvilliés* (1698 bis 1768), ein Schüler de Cotte's (vgl. S. 350) am Hofe angestellt, der dann bis zu seinem Tode in gesteigertem Maße die Bautätigkeit Münchens beeinflußt hat. Cuvilliés, eine hoch begabte Künstlerpersönlichkeit, hat das französische Rokoko in Deutschland heimisch gemacht, freilich nicht ohne seinerseits manches von dem Genius loci anzunehmen. Die Wohnung Karls VII. in der Residenz (1729—37), die Amalienburg (seit 1734), das Residenztheater (1750—52) sind die wichtigsten Schöpfungen des Meisters in München. Der eingeschossige Prachtbau der Amalienburg im Nymphenburger Park[1]) (Fig. 353) wurde eines der frühesten und schönsten Denkmäler des Rokoko auf deutschem Boden. Hier sehen wir den neuen Stil ohne Übergang, wie ihn die Régence in Paris bedeutete, aus dem Boden eines vollsaftigen Barock herauswachsen, im einzelnen oft allzu derb und prunkreich, aber echt deutsch in seiner Phantasiefülle und gesunden Sinnlichkeit. Von demselben Geiste sind die Fassadenkompositionen Cuvilliés' (am Palais Piosasque de Non, jetzt Eichthal, um 1730, am ehe-



Fig. 350 Das Tischgebet von J. Siméon Chardin

[1]) *O. Aufleger,* Die Amalienburg im Schloßgarten zu Nymphenburg. München 1894. (Lichtdrucke.)

maligen Palais Holnstein, jetzt Erzbischöflicher Palast, seit 1733) erfüllt: ganz selbständige Versuche, die Formenwelt des Rokoko dem eingewurzelten Verlangen nach einer kräftigen malerischen Gesamtwirkung anzupassen. Diesem Streben blieb auch der Sohn des Meisters, *François Cuvilliés* d. J. (1734—70) treu, dem das Preysing- und das Arcopalais in der Prannerstraße in München, sowie das neue fürstbischöfliche Palais in Passau zugeschrieben werden. Selbst wo das Rokoko auf deutschem Boden von italienischen Baumeistern angewandt wurde, behielt es etwas von dieser germanischen Freude am reichen Schmuckwerk, die den Pariser Architekten gewiß auch, wie der Stil Cuvilliés', als „provinziell" erschienen wäre. Beispiele bieten das von *Leopold Retti* (vgl. S. 89) ausgebaute Schloß zu Ansbach[1]) oder das einem Italiener *dell' Opera* (richtiger vielleicht dem unter diesem italienischen Namen versteckten Niederländer *Jacob van der Auvera)* zugeschriebene Thurn- und Taxissche Palais in Frankfurt a. M.[2]) Der Innenausbau von Schloß Brühl bei Köln, wo Franzosen und Deutsche nebeneinander beschäftigt waren, gibt zu Vergleichen die beste Gelegenheit. Ein Prunkstück, auf das die deutsche Schloßarchitektur auch im 18. Jahrhundert selten verzichtete, das monumentale Treppenhaus, ist hier mit besonders malerischer Wirkung gestaltet. Auch der von *Retti* begonnene Schloßbau in Stuttgart wurde seit 1752 von einem Franzosen *Philippe de la Guepière* fortgesetzt, der in den Schlößchen Monrepos (Fig. 354) und Solitude (um 1765) besonders reizvolle Beispiele der entwickelten Pariser Bauweise hinstellte. Ein anderer Zögling der Pariser Akademie, *Nicolas de Pigage* (1721—96) trat 1748 in kurpfälzische Dienste, schuf die berühmte Gartenanlage von Schwetzingen und baute 1756—60 das



Fig. 351 Der zerbrochene Krug von J. B. Greuze

---

1) *O. Lessing,* Schloß Ansbach. Berlin 1892.

2) *F. Luthmer,* Plastische Dekorationen aus dem Palais Thurn und Taxis. Frankfurt a. M. 1890.

Schlößchen Benrath bei Köln: es ist in seinem glänzend entwickelten Grundriß, der einstöckigen, ebenerdigen Anlage, dem gesucht einfachen Äußeren (Fig. 355) ein klassischer Musterbau des Stils.

Zu solcher vornehm-schlichten Zurückhaltung war freilich das deutsche Rokoko, wie es seinen sprechendsten Ausdruck in den späteren Schöpfungen des fränkischen Meisters *Balthasar Neumann* (vgl. S. 105 f.) findet, selten geneigt. Bei ihm läßt sich, an den Innendekorationen der Schlösser zu Würzburg und Bruchsal, der Kirche Vierzehnheiligen u. a. das Nachwirken der



Fig. 352 Innendekoration aus Schloss Schleissheim

Barockstimmung am besten beobachten. Das feste Gerüst der Dekoration im Fürstensaal zu Bruchsal (Fig. 356) bildet eine ziemlich schwere Halbsäulenarchitektur, dazwischen aber schiebt sich ein reich verschnörkeltes Rahmenwerk, und der Übergang zur Decke ist von wildester Bewegtheit und überbietet alle französischen Vorbilder in der Ausnützung der Asymmetrie und der zackigen Zerschlissenheit der Formen. Dem deutschen Verzierungsdrange allein blieb es



Fig. 353 Aus der Amalienburg bei München

vorbehalten, das Rokoko auch auf die Außenformen des bürgerlichen Privatbaus zu übertragen, und zahlreiche durch naive Frische anmutende Gebäude, wie das Haus „zum Falken" in Würzburg (Fig. 357), das Rathaus zu Bamberg u. a. verdanken ihm ihre Entstehung.

Neumanns Sohn *Franz Ignaz Michael* (1726—55) ist besonders interessant durch seinen Vierungsturm auf dem Mainzer Dom, der sich in einer für diese Zeit anerkennenswerten Weise mit der Gotik abzufinden sucht.

Einen Übergang zum Klassizismus hat die lebensfreudige süddeutsche Architektur zumeist abgewiesen. Das Bedürfnis an Kirchenbauten war auch, nach einer so langen, regen Bautätigkeit, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollauf gedeckt und für die Zwecke des Profanbaus genügte noch auf lange das Rokoko. Daher finden sich hier verhältnismäßig wenig Denkmäler der antikisierenden Bauweise. Das bedeutendste ist die Abteikirche St. Blasien im Schwarzwalde, 1768—80 von dem kurfürstlich trierischen Hofarchitekten *Michel d'Ixnard,* einem Franzosen, errichtet. Von demselben Architekten rührt die Chorausstattung im Münster zu Konstanz her, die neben der Innendekoration der Kapuzinerkirche zu Mainz, von St. Stephan zu Würzburg und der Klosterkirche zu Kaisheim, sowie einzelnen Teilen der Ignazkirche zu Mainz noch als

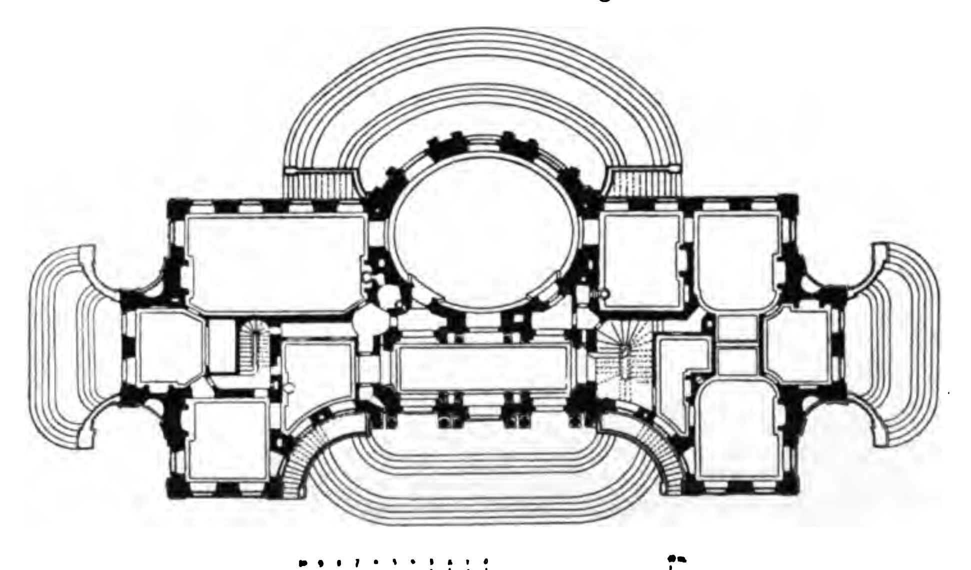


Fig. 354 Grundriss des Schlosses Monrepos bei Ludwigsburg

Zeugnisse des Übergangs vom Rokoko zum „Louis XVI" auch in Süddeutschland genannt werden können.

Besser für diesen Stilwandel vorbereitet war der Boden in Norddeutschland. Hier erscheint das Rokoko nur als eine vorübergehende Episode in dem Kampfe zwischen Barock und Klassizismus, der schon vorher durch das Eindringen des letzteren namentlich von Holland her (vgl. S. 135) begonnen hatte. Den vollen Anschluß an die französische Kunst gewann die Architektur zuerst durch Friedrich den Großen, der in *Georg Wenzel von Knobelsdorff* (1697—1753) eine Zeitlang den Architekten sah, der seine Ideen am besten verwirklichte. Er hatte ihn schon in Rheinsberg beschäftigt und schickte ihn als König nach Paris. Zurückgekehrt suchte Knobelsdorff in dem Umbau des Stadtschlosses zu Potsdam (seit 1745), dem Ausbau des „neuen Schlosses" in Charlottenburg (1740—42) den unverfälschten französischen Geschmack zur Geltung zu bringen: das Äußere in einem anspruchslosen Klassizismus, das Innere im üppigsten Rokoko. Am stärksten tritt die antikisierende Richtung im Berliner Opernhause (seit 1743) zutage, das ursprünglich als Beginn eines großen „Forum Fridericanum" geplant war: es sollte im Äußeren — durch die Säulen- und Giebelvorhalle — wie im Inneren an einen Tempel erinnern, die Bühne war als

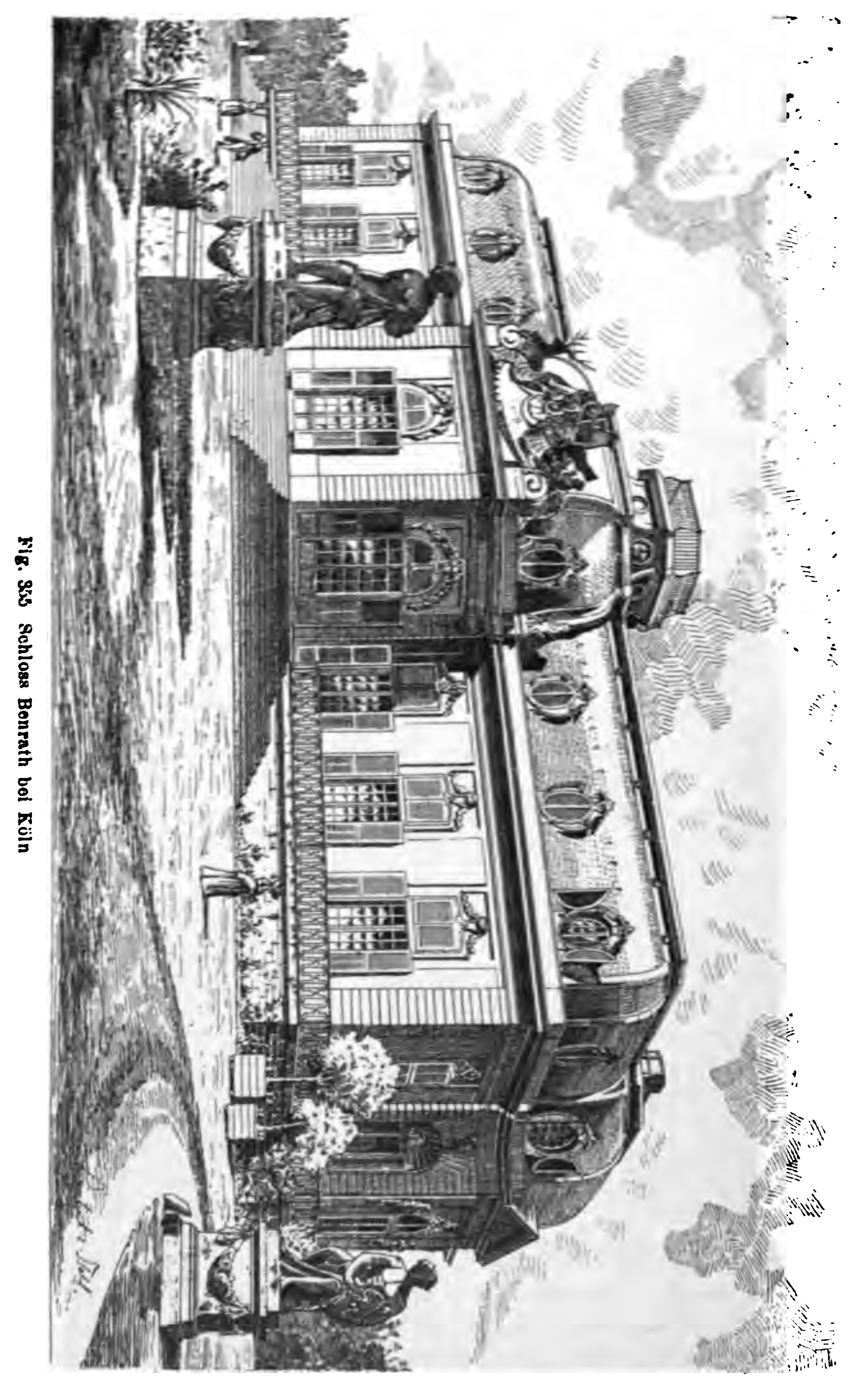


Fig. 355 Schloss Benrath bei Köln

die Cella dieses Tempels gedacht, deren Vorraum das Zuschauerhaus bildete. Hier kommt also sogar schon etwas von jener Neigung zu gedanklichen Spielereien zur Geltung, welche die englischen Architekten namentlich in ihren Gartendekorationen liebten.

Knobelsdorff war ein künstlerisch hochbegabter Dilettant, ursprünglich Offizier, der auf dem Umweg über die Malerei dann sich zu ernster Beschäftigung mit der Baukunst durchfand. Dieser Bildungsgang ist seinen Außenarchitekturen nachteilig gewesen, sie bleiben alle etwas ängstlich und trocken an der

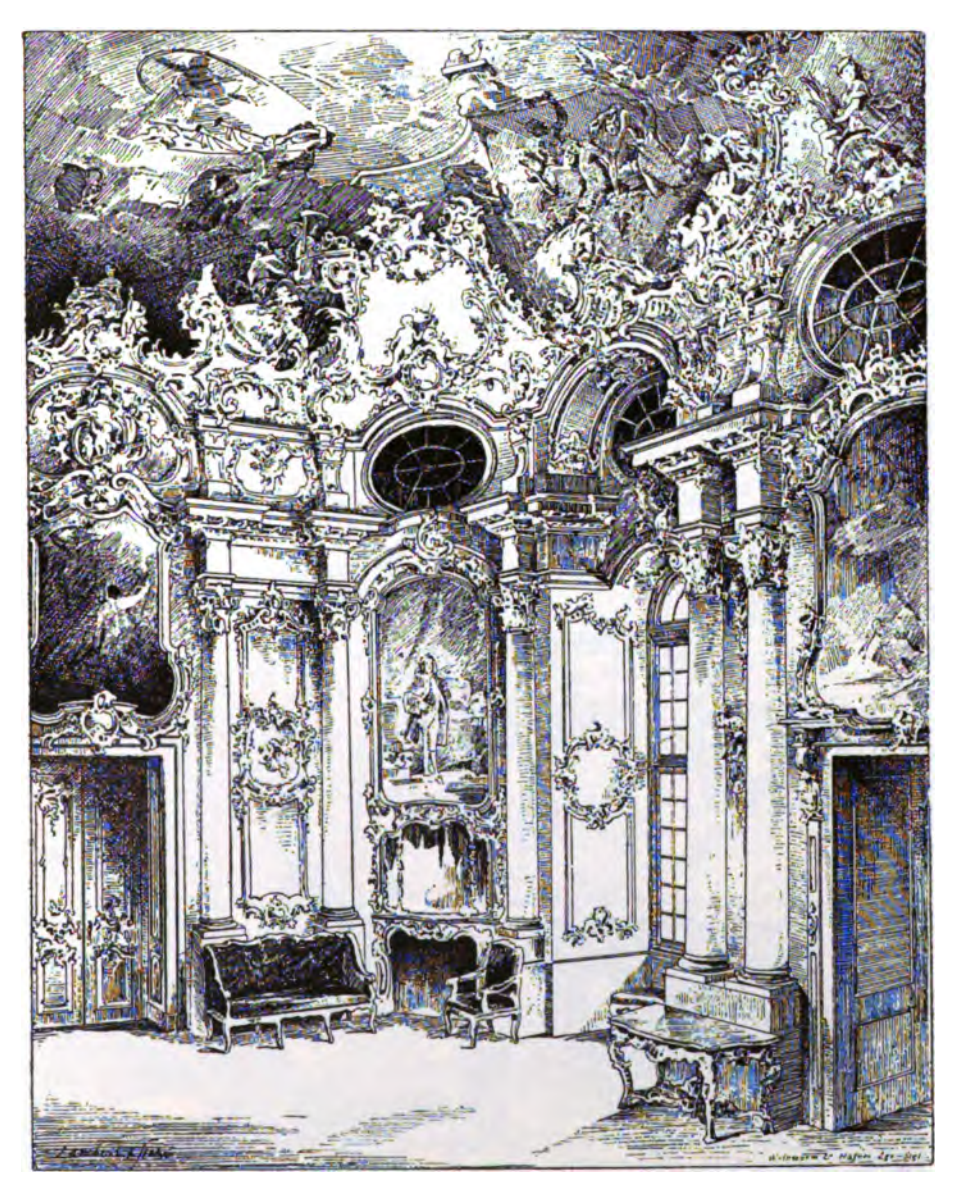


Fig. 356 Festsaal im Schloss Bruchsal

Regel kleben, er hat ihm aber gestattet, in seinen Innendekorationen sich ganz frei zu entfalten; das Rokoko Knobelsdorffs in Potsdam und Charlottenburg hat einen persönlichen Charakter, es ist ohne Rücksicht auf das Struktive malerisch entwickelt mit besonderer Vorliebe für naturalistische Pflanzenmotive. Es ist feiner

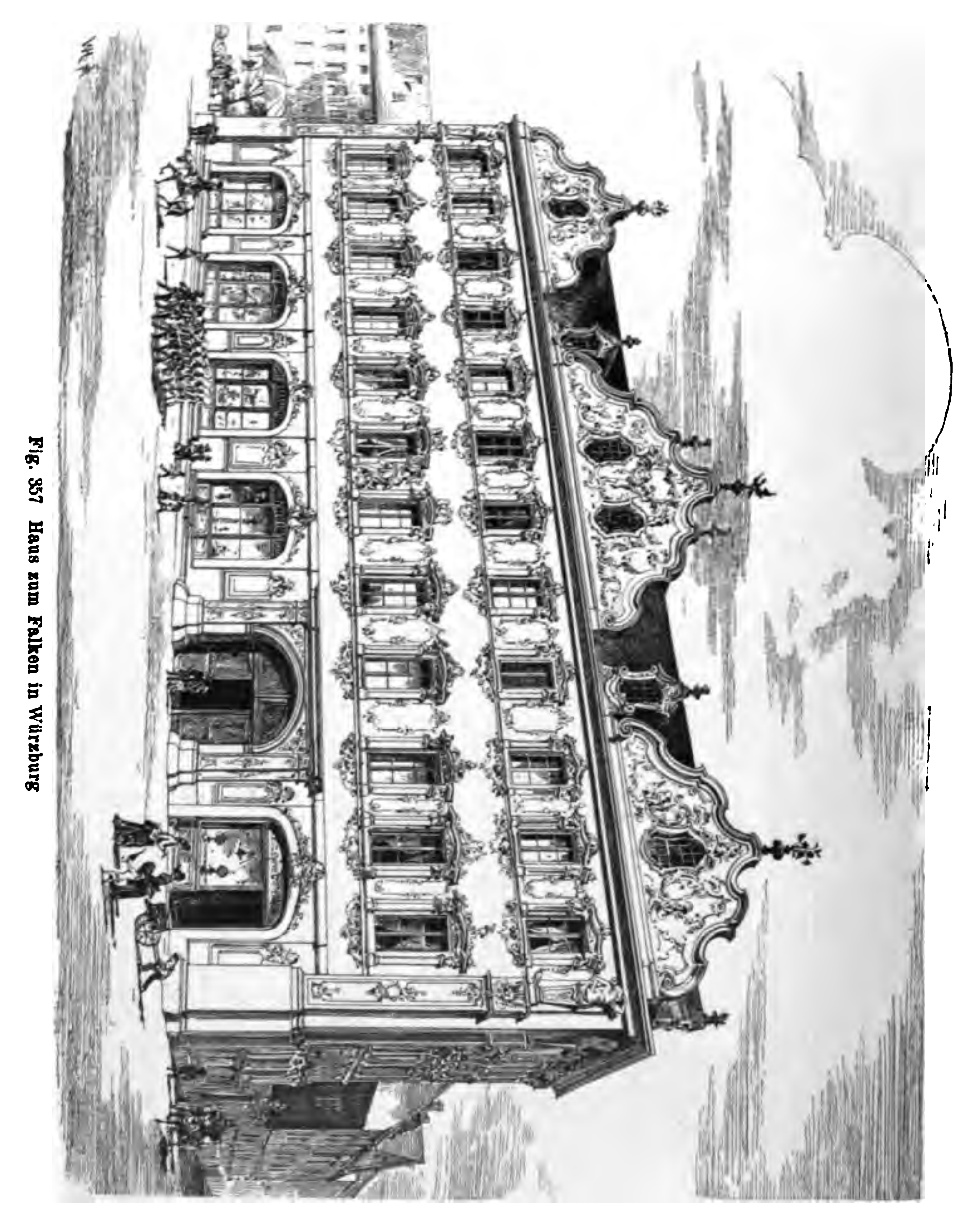


Fig. 357 Haus zum Falken in Würzburg

und geistreicher als das süddeutsche Rokoko, aber ebenso selbständig gegenüber den französischen Vorbildern.

Auf der Innendekoration beruht auch der künstlerische Wert des Schlosses Sanssouci[1]), das nach einer Skizze des Königs als Krönung einer großartigen Terrassenanlage seit 1745 ausgeführt wurde. Wegen der Außenarchitektur überwarf sich Friedrich mit seinem Architekten, obwohl sie in der eingeschossigen Anlage — nach dem Muster des Palais Bourbon (vgl. Fig. 319) — und Raum-

[1]) *H. Rückwardt,* Schloss Sanssouci. Berlin 1883 (Lichtdrucke).

verteilung ganz der Pariser Regel entsprach; aber Knobelsdorff wollte wenigstens einen Sockel und eine klassische Pilasterordnung anbringen, während der König

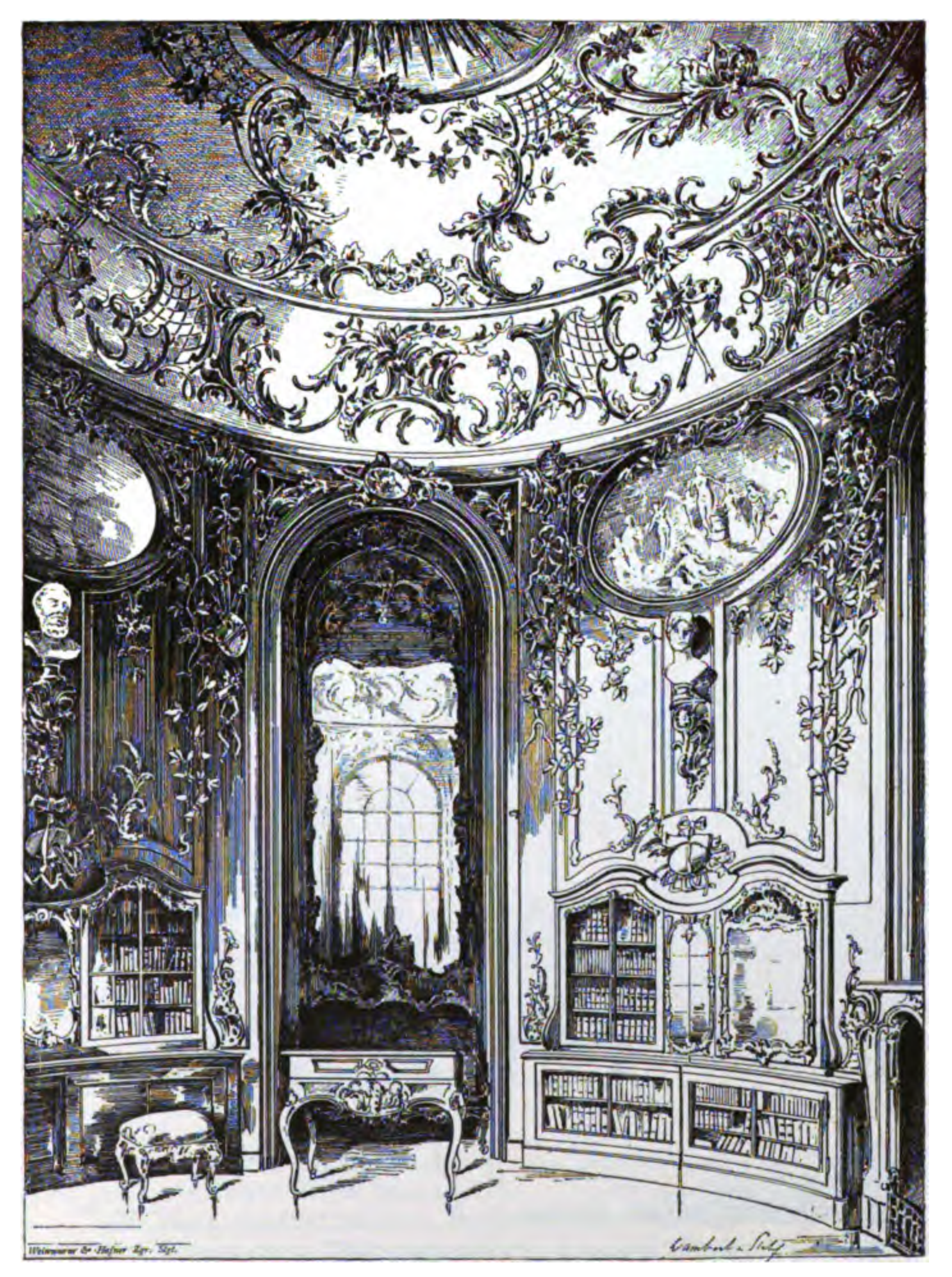


Fig. 358 Bibliothekszimmer im Schloss Sanssouci

charakteristischerweise auf der im Grunde genommen barocken Idee der Hermenpilaster bestand! So konnte Knobelsdorff, während untergeordnete Kräfte, wie

Friedrich Wilh. Dietrichs (1702—57) die Fassaden ausführten, nur in dem feinen Säulengang um den Hof und in der Innendekoration sich betätigen: letztere ist eines der glänzendsten Werke des deutschen Rokoko geworden (Fig. 358).

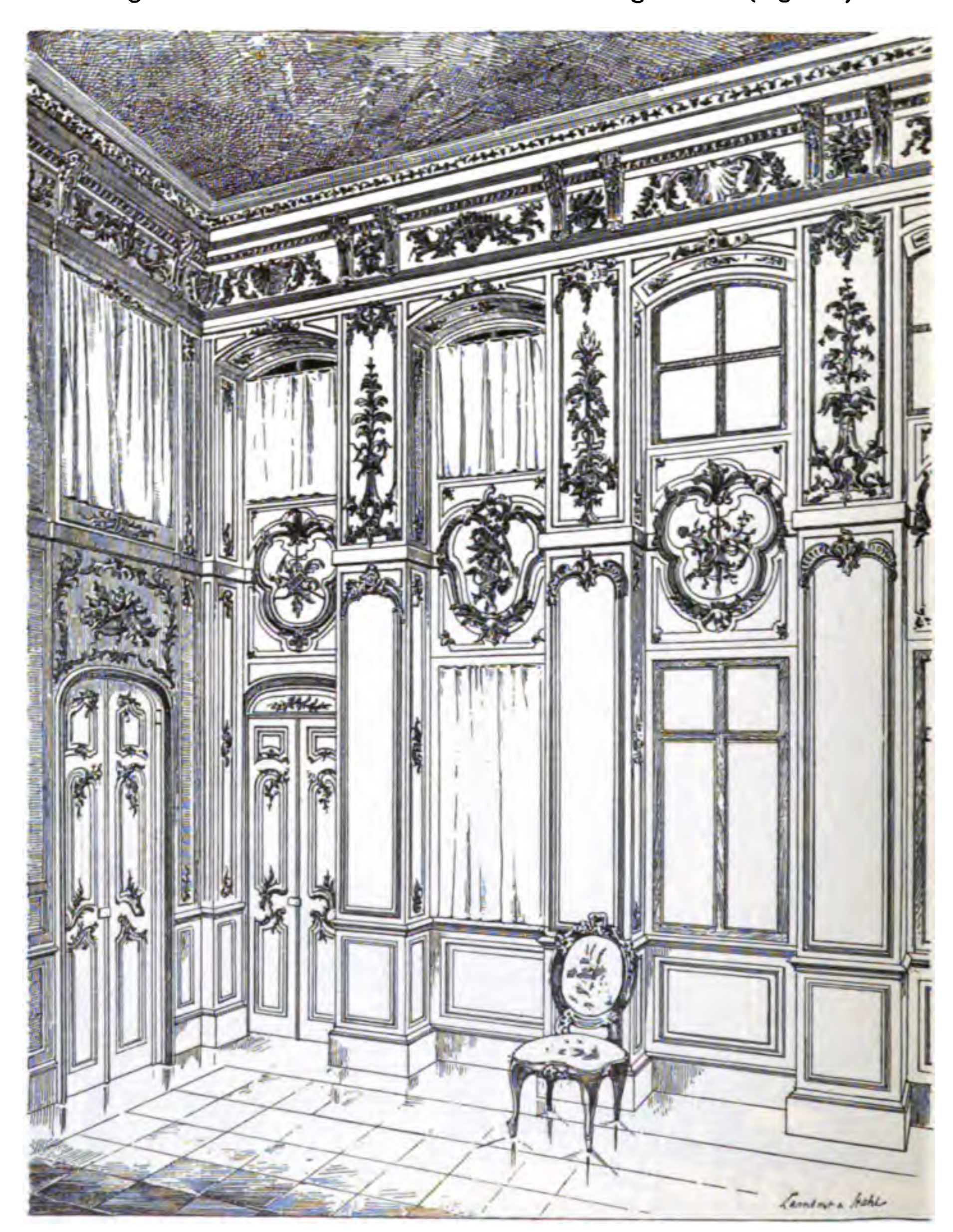


Fig. 359 Bibliotheksaal im Brühlschen Palais zu Dresden

In Dresden wurde der Geltungsbereich des Rokoko einerseits, wie wir gesehen haben, durch die kräftigen Nachwirkungen der Bähr-Pöppelmannschen Schule, anderseits durch das frühe Einsetzen der klassizistischen Reaktion (vgl. S. 133) eingeschränkt. Seine hervorragendste Schöpfung war die Innendekoration

des Brühlschen Palais von *J. Chr. Knöffel* (vgl. S. 134), deren etwas zaghafte und kühle Vornehmheit in einem entschiedenen Gegensatz zu dem bodenwüchsigen, kräftigen Rokoko der Süddeutschen steht (Fig. 359) und für den Übergang zum „Louis XVI“ wie prädestiniert erscheint. Von den Rokokobauten in verschiedenen kleineren Residenzstädten Mitteldeutschlands hat sich wenig erhalten. Am meisten ragt Kassel hervor, das in mehreren Palaisbauten und vor allem



Fig. 360 Die sog. Communs in Potsdam

in der Innenausstattung des Schlosses Wilhelmsthal (vgl. S. 119) anziehende und glänzende Werke dieses Stils besitzt.

Alle diese Bauten gehörten, nach französischen Begriffen gemessen, im Entstehen bereits einer Mode von gestern an. Und da sie keiner historisch gewordenen künstlerischen Entwicklung entsprossen waren, so gingen sie ohne tiefere Nachwirkung vorüber und machten der neuen Mode Platz. Typisch für diesen Verlauf ist die Baugeschichte Berlins, eben weil hier der Geschmack eines geistreichen Herrschers allein entscheidend war. Neben wechselnden Experimenten, in denen verschiedentlich das üppigste Barock zugleich mit der strikten Nach-

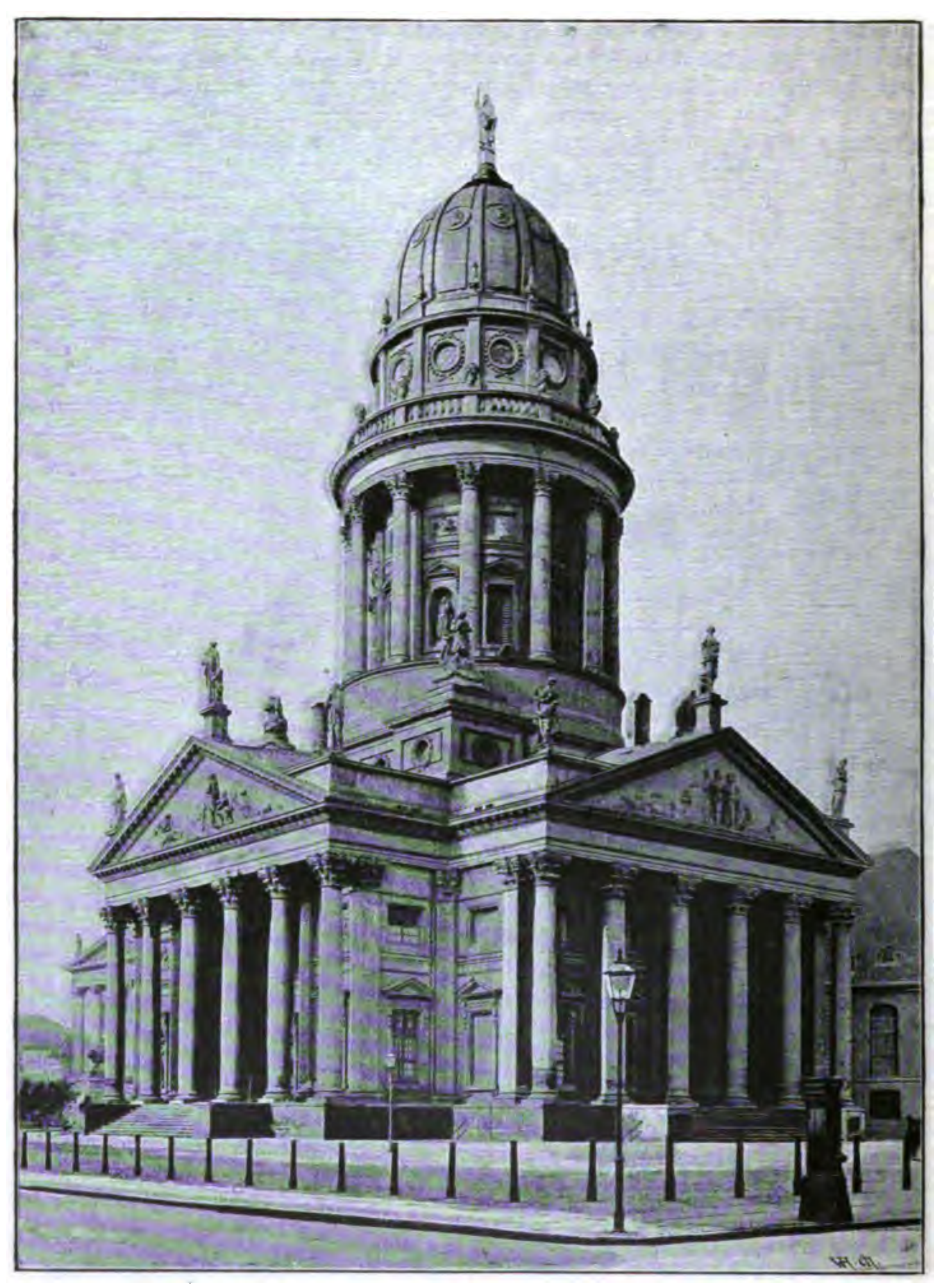


Fig. 361 Turm auf dem Gendarmenmarkt in Berlin

ahmung antiker Bauwerke auftaucht (vgl. S. 135), fand auch Friedrich der Große schließlich im strengen Klassizismus die Bauweise, die ihm zur monumentalen Ausgestaltung seiner Residenz geeignet erschien. *Karl von Gontard* (1731—91)[1],

[1]) *P. Wallé*, Leben und Wirken Karl von Gontards. Berlin 1891.

aus Mannheim gebürtig und zuerst in Bayreuth tätig, dann in der Pariser Bauschule fortgebildet, war der Architekt, der diese Absichten am besten verwirklichte. Sein Bau der sog. „Communs" beim Neuen Palais in Potsdam (1766 bis 1768, Fig. 360) machte den klassischen Stil in der Mark heimisch. Es sind bezeichnenderweise ebenso reine Dekorationsbauten ohne praktischen Zweck, wie das zweite Hauptwerk des Meisters, die Türme auf dem Gendarmenmarkt (1780—85), die an zwei unbedeutende ältere Kirchen angefügt wurden, um den großen Platz architektonisch zu beherrschen (Fig. 361). Die Handhabung der antiken Formen in diesen Bauten ist von großer Eleganz und die beabsichtigte monumentale Wirkung wird vollkommen erreicht; von deutschem Geiste



Fig. 362 Deutsche Rokokokommode aus dem Neuen Palais in Potsdam

aber lassen sie kaum einen Hauch verspüren. In ähnlichem Sinne führte Gontard die Kolonnaden an der Königsbrücke sowie diese selbst aus (1778/79) und baute auch nach Friedrichs Tode noch für seinen Nachfolger das Marmorpalais in Potsdam (1787). Gontards Bauten waren, in Unterordnung unter den Willen des Herrschers, nur für das Auge geschaffen; es fehlt ihnen, bei aller formalen Schönheit, die wichtigste Eigenschaft des architektonischen Kunstwerks, der Einklang zwischen dem Inneren und Äußeren, zwischen Zweck und Form. So leiten sie eine Periode der Berliner Architektur ein, in welcher diese Disharmonie zur Regel wurde, jede Kirche, jedes Amtsgebäude, jeder Gartenpavillon womöglich einem griechischen Tempel zu gleichen suchte und das Formen-

gefühl naturgemäß rasch verarmte und erstarrte. Der Spottname „Zopfstil“ bezeichnet treffend die echt preußische Nüchternheit und Strammheit dieses architektonischen Regimes, dem erst das 19. Jahrhundert ein allmähliches Ende bereitete.

Das deutsche Kunstgewerbe im 18. Jahrhundert folgte noch sklavischer, als die Architektur, den Wandlungen des französischen Geschmacks. Nur daß die Eigenart, welche sich das deutsche Rokoko, wie wir gesehen haben, als



Fig. 363 Deutsche Rokokokommode aus dem Neuen Palais in Potsdam

Erbteil des Barocks in der Innendekoration zu wahren wußte, auch an den Möbeln und Geräten zutage tritt. Die Bevorzugung grade der phantastischen Elemente des Stils, des Muschelwerks, der naturalistischen Bildungen, der Unsymmetrie, die Auflösung des Möbelumrisses bis zur völligen Negation jeder tektonischen Form (Fig. 362), die Verwendung schwerer plastischer Blumen- und Fruchtgehänge in der Ornamentik (Fig. 363) ist eigentlich erst dem deutschen Rokoko eigen. In den Bronzebeschlägen, den Bilderrahmen, auch in den Entwürfen zu allerlei kunstgewerblichen Gegenständen, wie sie *Joh. Mich. Hoppen-*

haupt (1709 bis ca. 1786), *Franz Xav. Habermann* (1721—96) u. a. veröffentlichten, spielt das zackige Muschelwerk eine weit größere Rolle, als in Frankreich: die Deutschen bemächtigten sich bestimmter Eigenheiten des fremden Stils und bildeten sie mit einer gewissen pedantischen Nüchternheit symmetrisch durch, oft ohne richtiges Verständnis für die Gesamtwirkung.

Manche gute alte Technik des deutschen Kunstgewerbes ging im 18. Jahrhundert verloren, andere behaupteten sich, und neue traten auf. Die Glasgravierung (vgl. S. 215) z. B. hörte allmählich auf, einen dürftigen Ersatz boten die gefärbten und überfangenen Gläser, die Vergoldung und Bemalung des Glases mit Ornamenten und Figuren. Einen beschränkten Anwendungskreis fand auch die neue Erfindung der Doppelgläser von *Mildner* in Gutenbrunn, bei denen sich die Verzierung zwischen zwei aufeinander befestigten Glasschichten befindet.

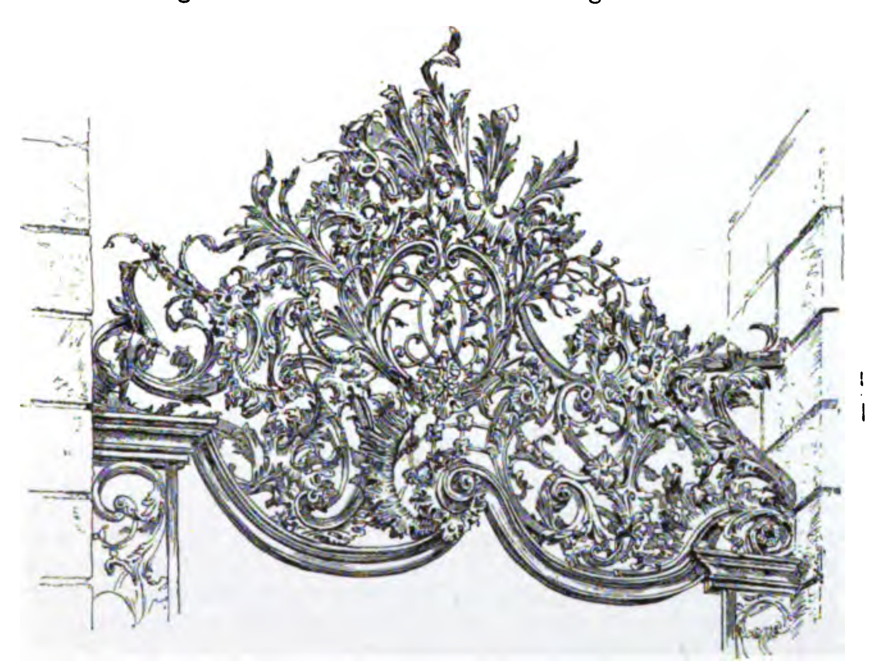


Fig. 364 Geschmiedete Gitterbekrönung vom Schlosse zu Würzburg

Die schönen alten Stoff- und Ledertapeten wurden zumeist durch Papiertapeten ersetzt, welche nach einem von *G. J. Breitkopf* in Leipzig vervollkommneten Verfahren bedruckt wurden. Auf voller Höhe blieb noch die Technik des Schmiedeeisens, die namentlich für Tore, Gitter, Treppengeländer in Anwendung kam und dem Umfange wie der künstlerischen Qualität nach hochbedeutende Arbeiten lieferte. Grade die willkürlichen Formen des Rokokoornaments (Fig. 364) scheinen die deutschen Kunstschmiede gereizt zu haben, ihnen mit Aufwand aller technischen Fertigkeit beizukommen.

Den größten Ruhm des deutschen Rokoko macht das Porzellan aus, nicht bloß, weil es unzweifelhaft eine deutsche Erfindung ist, sondern vor allem, weil der Stil dieses Materials in Deutschland, zuerst in Meißen, geschaffen wurde. *Joh. Friedr. Böttcher* (1682—1719), der als Alchimist und Goldmacher seit 1698 in Diensten des Kurfürsten von Sachsen stand, fand die lange gesuchte, dem chinesischen Porzellan wesensgleiche Mischung, zuerst 1708 das sog. rote Ver-



Fig. 365 Meissener Porzellanvase

suchsporzellan, dann 1709 das echte weiße, 1715 das „feine" weiße Porzellan; seit 1710 war die Fabrik nach der Albrechtsburg in Meißen verlegt worden. Seine künstlerische Durchbildung verdankt das Meißener Porzellan aber erst dem Modelleur *Kändler* und dem Maler *Herold*, unter deren Leitung etwa 1730—56 die Manufaktur ihre höchste Blütezeit erlebte. Als Nachahmung des chinesischen Fabrikats hatte das Porzellan auch in seinem Stil sich an die asiatischen Vorbilder angeschlossen und in dieser Art während der ersten zwanzig Jahre vortreffliche Arbeiten geliefert (Fig. 365); Kändler und Herold wandten zumeist die Formen und die Verzierungsweise des Rokoko auf das Porzellan an, das dafür ja seinem ganzen Charakter nach besonders geeignet war. Das Gebrauchsgeschirr (Fig. 366) hatte meist einfache Form und wurde mit Ornamenten, Blumen und kleinen figürlichen Szenen auf weißem Grunde bemalt; schon früh war dafür auch der so berühmt gewordene blau-weiße Dekor in Anwendung gekommen. Prunkgefäße wurden auch mit reichem plastischem Schmuck hergestellt und besonderen Beifall fanden mit Recht zu allen Zeiten die zierlichen von Kändler modellierten Rokokofigürchen und -gruppen, in denen der Geist des Zeitalters sich von seiner liebenswürdigsten Seite zeigt.

Die Gründung von Porzellanfabriken wurde bald eine Modeliebhaberei der deutschen Fürsten; schon 1718 entstand eine solche in Wien, 1740 in Höchst, 1750 in Fürstenberg und Berlin, dann schnell hintereinander die Fabriken in Baden, Frankenthal, Nymphenburg u. a. Sie haben alle in dieser oder jener Spezialität zeitweilig Meißen den Rang streitig zu machen gewußt, doch im ganzen behielt dieses bis zum Ausgange des Jahrhunderts die Führung. Der klassizistische Stil mit seiner Formenstrenge und Farbenflucht erklärte auch diesem Kinde des Rokokogeschmacks den Krieg, ohne jemals etwas gleich Vollendetes hervorbringen zu können; nur die zumeist von *Anton Grassi* (1755—1807) trefflich modellierten Biskuitfiguren der Wiener Manufaktur verdienen hervorgehoben zu werden.

Anderseits war diese Kleinplastik in Porzellan auch ziemlich das einzige Gebiet, auf dem die deutsche Bildnerei des 18. Jahrhunderts sich schaffenskräftig erwies. Es fehlte nicht an Bildhauern, aber ihre Tätigkeit verzettelt sich meist in Arbeiten dekorativen Charakters, wie sie für Bauten und Parkanlagen gebraucht wurden. Deshalb blühte die Plastik am meisten noch da, wo eine rege Bautätigkeit herrschte. In Wien erhielt sich eine zahlreiche Bildnerschule, deren bedeutendstes Mitglied *Georg Raffael Donner* (1693 bis 1741) war. Sein Hauptwerk, der Brunnen



Fig. 366 Meissener Milchkännchen

auf dem Neumarkt zu Wien (1739), mit den Gestalten der vier bedeutendsten Flüsse des Erzherzogtums am Rande des Beckens, in dessen Mitte die Klugheit thront (Fig. 367), schließt sich in der Anordnung dem barocken Schema an, zeigt aber in der Formgebung ein bemerkenswertes Streben nach Ruhe und Mäßigung, das auf ein eifriges Studium der Antike und der italienischen Renaissance hindeutet. Ähnliche Züge treten an dem schönen Wandbrunnen mit Andromedas Befreiung, im alten Rathause zu Wien (1739), an dem Sakristeibrunnen von St. Stephan (1741), an der Reiterstatue des hl. Martin und den Altarreliefs der Kapelle des hl. Johannes Elemosinarius in der Martinskirche zu Preßburg (Fig. 368) und anderen Schöpfungen Donners hervor. Diese Reliefs sind in Blei ausgeführt, wie auch ursprünglich die Statuen des Marktbrunnens, die erst im 19. Jahrhundert durch Bronzeabgüsse ersetzt wurden. Das Blei als plastisches,



Fig. 367 Brunnen auf dem Neumarkt in Wien von Raffael Donner

mild wirkendes Material verstand auch Donners Schüler, *Nik. Balt. Moll* (1709 bis 85) in seinen Prachtsärgen der kaiserlichen Familie in der Augustinergruft in Wien trefflich zur Geltung zu bringen. Vorwiegend als Dekorationsplastiker war *Lorenzo Mattielli* (1688—1748) seit 1714 in Österreich tätig, stets sicher und schwungvoll im Aufbau und in der Bewegung, aber doch sichtlich bemüht, den Gesamtkontur schlichter und ruhiger zu gestalten, als der Barockstil auf dem Höhepunkte seiner Entwicklung es getan hatte. Sein bekanntestes Werk sind die so überaus wirksamen Statuen auf der katholischen Hofkirche in Dresden. In seinem Sinne schuf auch der vorzugsweise für Schloß und Park Schönbrunn tätige *Friedr. Wilh. Baier* (1729—97). Ein tüchtiger Medailleur und Bildnisplastiker war Raffael Donners jüngerer Bruder *Matthäus* (1704—56), und auf diesem Gebiete liegt auch die Bedeutung des genial-verworrenen *Franz Xaver Messerschmidt* (1732—83), der seiner spiritistischen Spekulationen, die ihn zum Irrsinn führten, ungeachtet ein scharfer und geistvoller Beobachter des Lebens war. Seine Statuen



Fig. 368 Grablegung Christi Vergoldetes Bleirelief von Raffael Donner

und Büsten namentlich von Mitgliedern des Kaiserhauses, und einzelne Charakterköpfe in den Museen von Budapest und Preßburg (Fig. 369) bezeugen dies mehr, als seine phantastischen, in Holz und Elfenbein geschnitzten Karikaturen, die eine Zeitlang der Modegeschmack auf den Schild hob. — Mit *J. B. Hagenauer* (1732 bis 1820), *Johann Fischer* (1740—1826) und dem schon erwähnten *Grassi* nahm dann die Wiener Plastik die entschiedene Wendung zum Klassizismus, die ihr die reizvollsten Züge ihrer Eigenart raubte.

Aufs engste mit der Dekoration der Barockpaläste und ihrer Parks hing auch die süddeutsche Plastik des Zeitalters zusammen; die Leistungen der mit Messerschmidt verwandten Bildhauerfamilie *Straub* in München, der in Würzburg tätigen *Jacob* und *Wolfgang van der Auvera*, *Georg Adam Guthmann* († 1787) und *Joh. Peter Wagner* (1739—1809), der beiden *Mutscheler* in Bamberg u. a. wollen unter diesem Gesichtspunkte allein beurteilt werden. Ohne Anspruch auf seelische Vertiefung oder sorgfältige Durchführung wissen sie im Zusammenhange der Dekoration oft einen höchst ansprechenden Eindruck hervorzubringen. In Böhmen war eine ganze Schule, als deren Vertreter *Joh. Ferd. Procoff* hervorragt, in ähnlichem Sinne tätig.



Fig. 369 Sog. Kapuziner
Bleiguss von Franz Xaver Messerschmidt

Noch immer holte die deutsche Plastik sich kräftige Talente aus den Niederlanden, wie den in Gent geborenen, in Paris und Rom gebildeten *Pieter van Verschaffelt* (1710—93), der in Mannheim seßhaft wurde und für die Jesuitenkirche daselbst, für den Park zu Schwetzingen u. a. bemerkenswerte Werke schuf. Der Antwerpener *Jean Pierre Antoine Tassaert* (1729—88) wurde in Berlin das Bindeglied zwischen Schlüter und Schadow, seinem Schüler; nach längerer Tätigkeit in Paris berief ihn 1774 Friedrich der Große als Akademiedirektor. Seine Büsten, insbesondere seine Statuen der Generale Seidlitz und Keith (jetzt im Kadettenhause zu Lichterfelde) zeigen ihn noch als Erben des niederländischen Realismus.

In anderen Werken tritt mehr der stilisierende Zug des französischen Klassizismus hervor und gibt ihnen eine liebenswürdige Anmut. — Als ein Dresdener Bildhauer von ähnlicher Richtung darf *Gottfried Knöffler* (1715—79) genannt werden, dessen Kinderfiguren mit Recht berühmt sind.

Eine Rokokomalerei in demselben Sinne, wie sie durch Watteau, Boucher und ihre Nachfolger in Frankreich repräsentiert wird, hat Deutschland und haben alle anderen Kunstländer Europas nicht besessen. Denn die von außen in sie hineingetragene Stilbewegung konnte sich zwar in lern- und nachahmbaren Formen der Architektur und Dekoration äußern, vermochte aber den bildenden Künsten keine Anregung zu einer Schaffensweise zu geben, für welche im Denken und Fühlen des Volkes doch die Voraussetzungen fehlten. Erst als die neue Lehre des Klassizismus gerade in Deutschland ihre begeisterten literarischen Apostel gefunden hat und die Herzen aller Gebildeten erfüllt, sehen wir auch hier Künstler erstehen, welche dieses Ideal zu verwirklichen streben. Soweit die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts noch selbständige Bedeutung besitzt, fußt sie auf den Traditionen des Barocks und ist in ihren hervorragendsten Vertretern bereits charakterisiert worden (vgl. S. 205 f.). Was darüber hinaus zu nennen wäre, sind fast ausschließlich unselbständige Nachahmer, deren Arbeiten wir nur zu entnehmen vermögen, daß die Entwicklung völlig ins Stocken geraten war. Gab es doch ganze Gruppen von Malern, die kein höheres Ziel wußten, als bestimmte ältere Meister der niederländischen oder französischen Kunst zu imitieren. Zu ihnen gehörten unter vielen anderen der aus Goethes Jugendgeschichte bekannte Frankfurter *Joh. Konrad Seekatz.* Ein wahrer Virtuose dieser Imitationskunst war der proteusartige, als geschickter Techniker immerhin bemerkenswerte sächsische Hofmaler *C. W. E. Dietrich (Dietricy)* (1712—74). Nicht viel mehr als ein Nachahmer war auch der seinerzeit höchlichst bewunderte Bildnismaler *Balthasar Denner* (1685—1749). Aus der mißverständlichen Bewunderung holländischer Feinmaler, wie etwa Gerard Dou, hatte er sich ein System des Naturstudiums zurechtgemacht, das allen Einzelheiten wie mit der Lupe nachgeht und sie in pedantischer Genauigkeit registriert, ohne daraus jemals ein künstlerisches Ganzes schaffen zu können. Wie sehr es ihm dabei auf Zurschaustellung einer



Fig. 370 Bildnis einer alten Dame von Balthasar Denner in der Galerie zu Dresden (Nach Photographie Tamme)

bestimmten Virtuosität ankommt, beweist der Umstand, daß er fast ausnahmslos alte Männer und Frauen als Modelle wählt, deren faltige, verschrumpfte Haut solcher geistlosen Mikrotechnik ein bequemes Objekt bietet (Fig. 370). Immerhin war Denner einer der wenigen deutschen Maler dieser Zeit, die überhaupt die Natur wiederzugeben trachteten und infolgedessen mit manchem ihrer Werke auch heute noch Interesse erregen. Aus demselben Grunde müssen der Dresdener Landschafter *Joh. Alexander Thiele* (1685—1752) und der Augsburger Tierzeichner und Kupferstecher *Joh. Elias Ridinger* (1698—1767) genannt werden, die gleich pedantisch und unkünstlerisch, aber doch auch mit gleicher Treue und Sorgfalt ihre Gegenstände behandelten. *Thiele* hat früher als die Canaletti (vgl. S. 168), aber freilich ohne einen Hauch von ihrer malerischen Feinheit, die Prospekten- und Vedutenmalerei gepflegt, die wenigstens eine erste Absage an die nach berühmten Mustern „komponierte" Landschaft der Früheren (vgl. S. 204) bedeutete. Zu ihren bekanntesten Vertretern gehörte der von Goethe so seltsam überschätzte *Philipp Hackert* (1737—1807).



Fig. 371 Selbstbildnis von Anton Graff (Nach Photographie Tamme)

Selbständige Schaffenskraft bewahrten sich auch in Deutschland vornehmlich einige Bildnismaler, unter denen der in Dresden als Akademieprofessor tätige Schweizer *Anton Graff* (1736 bis 1813) hervorragt.[1] Schlicht und wahr, scharf beobachtet und in der ihnen angemessensten malerischen Form hat er uns die Menschen seiner Zeit geschildert, so wie sie wirklich waren, nicht wie sie unter dem Zwange irgend einer Etikette oder Modevorstellung gern erscheinen wollten. Trotz einer fast unglaublichen Fruchtbarkeit — er selbst gibt die Zahl seiner Gemälde auf 1240 an, von denen sich noch etwa 300 nachweisen lassen — bleibt er stets gediegen und sorgfältig in der malerischen Technik. Zu seinen vollendetsten Werken gehören die Selbstbildnisse (Fig. 371) und die Porträts des

[1]) *R. Muther*, Anton Graff. Leipzig 1881. — *J. Vogel*, A. G. Bildnisse von Zeitgenossen. Leipzig 1898.

Hofhistoriographen Boehme und seiner Familie in der Dresdener Galerie, sowie das Familienbild des Meisters im Schlosse zu Sagan. Neben Graff wären dann noch in Dresden *Christ. Leberecht Vogel* (1759—1816), *Gerhard von Kügelgen* (1772—1820) als tüchtige Bildnismaler, und der in Paris gebildete *Georg Friedr. Schmidt* (1712—75) in Berlin, sowie *Joh. Friedr. Bause* (1738—1814) in Leipzig als treffliche Bildnisstecher zu nennen. Graffs Züricher Landsmann aber, *Salomon Gessner* (1739—87), der Idyllendichter und -radierer, ergänzt das Bild dieser dem Studium der Natur zugewandten Künstler von der Seite der Landschaft her. Er hat mit gering entwickelter Technik, aber voll naiver Anmut und Schlichtheit in seinen Blättchen und Illustrationen manch kleines Kunstwerk geschaffen, das wenigstens als Zeugnis einer von der herrschenden Imitationskunst unberührten Naturempfindung fortzuleben verdient.[1])



Fig. 372 Zeichnung von Daniel Chodowiecki

Der schlichte Wirklichkeitssinn und der ernste Wille, mit eigenen Augen zu sehen — das sind die Eigenschaften, die auch *Daniel Chodowiecki* (1726—1801),[2]) den Maler und Illustrator, hoch über so viele seiner Zeitgenossen erheben, deren Tätigkeit äußerlich weit glänzender und anscheinend höheren Aufgaben zugewendet verlief. Anfangs in Berlin nur als Email- und Miniaturmaler tätig, hat Chodowiecki sich ganz durch eigenes Studium emporgearbeitet und es zuletzt sogar zum Akademiedirektor gebracht. Seine nicht zahlreichen Ölgemälde — zumeist kleine Bilder aus dem Familienkreise (in Privatbesitz) und Gesellschaftsszenen im Freien (Berliner und Leipziger Museum) — sind technisch unvollkommen geblieben; aber was die Fähigkeit, das Leben seiner Zeit malerisch zu erfassen, anbetrifft, hätte Chodowiecki das Zeug gehabt, ein deutscher Watteau zu werden; nur fehlte es ihm an freier Grazie — die ihm allerdings auch seine Modelle nicht boten — und an poetischer Naturempfindung: die Landschaft ist stets der schwächste Teil in seinen Kompositionen. Ein im tränenseligen Stile Greuzes gehaltenes Gemälde „Der Abschied des Calas“ (eines als Opfer der Jesuiten unschuldig hingerichteten französischen Kaufmanns), das Chodowiecki als Radierung wiederholte, begründete 1767 seinen Ruf (jetzt im Berliner Museum). Die Illustrationen zu Basedows großem „Elementarwerk“,

---

[1]) *H. Wölfflin,* Salomon Geßner. Frauenfeld 1889.

[2]) *W. v. Oettingen,* Daniel Chodowiecki. Ein Berliner Künstlerleben im 18. Jahrh. Berlin 1895. — *L. Kämmerer,* Chodowiecki. Bielefeld und Leipzig 1897.

zu Lessings „Minna von Barnhelm“, zu Geßners Idyllen und andere Radierungen machten ihn dann rasch so populär, daß im Laufe der folgenden Jahrzehnte kaum ein besseres literarisches Werk, kaum ein Almanach oder Kalender erschien, der nicht wenigstens mit einem Titelkupfer von Chodowiecki geschmückt worden wäre. Die Anforderungen des Lebens, der Geschmack des Publikums, aber gewiß auch eigene Neigung ließen ihn fortan fast ausschließlich als Zeichner, Illustrator und Radierer tätig sein; auf diesem Felde ist er am größten, weil es ihm gestattete, sich ganz auf seine ebenso scharfe wie liebenswürdige Beobachtungsgabe zu stützen. Phantasie und poetische Auffassung waren ihm versagt, aber das bürgerliche und insbesondere das häusliche Leben seiner Zeit (Fig. 372) hat kein anderer mit solcher Wahrheit und Herzlichkeit, mit so schlichtem Ernst und so viel natürlichem Humor (Fig. 373) dargestellt wie Chodowiecki. Ein unermüdlicher Zeichner



Fig. 373 Wallfahrt nach Französich-Buchholz Radierung von Chodowiecki

(Fig. 374) gibt er mit dem Stift und dem Tuschpinsel sein Bestes; in der Ausführung als Radierung, wobei Chodowiecki auch Gehülfen beschäftigte, ging bei der trockenen Manier, die er mit anderen Stechern seiner Zeit zu eigen hat, manches verloren. Wohl sein köstlichstes Werk ist die jetzt im Besitz der Berliner Akademie der Künste befindliche Reihe von Zeichnungen, welche eine 1773 nach seiner Vaterstadt Danzig unternommene Reise schildert.[1])

Chodowiecki ist die anziehendste Erscheinung aus der Kunst der „Zopfzeit“ und lehrt uns diese selbst von einer anderen Seite kennen, als die in öder Erhabenheit erstarrte Architektur und Plastik. Er war kein Künstler, der in irgend einer Beziehung einen Höhepunkt bedeutete, aber er besaß den Respekt vor der Natur und die schlichte Treue der Auffassung, die unter anderen Umständen wohl den Weg zu hohen Zielen gebahnt haben. Diesen Weg zu finden,

[1]) Von Berlin nach Danzig. Faksimilereproduktionen von Amsler und Ruthardt. 2. Aufl. Berlin 1895. — Vgl. auch „Aus Chodowieckis Künstlermappe“. Handzeichnungen und Aquarelle in Faksimile. Berlin 1885.

war die Zeit noch nicht reif. Nicht auf Auge und Hand, sondern auf Verstand und Nachempfindung glaubte sie eine neue Kunst aufbauen zu können. Nicht die schaffenden Künstler, sondern die ästhetisierenden Gelehrten erkor sie sich zu Führern. Die Natur wurde als irreleitend beiseite gelassen; an ihre Stelle trat die Antike, deren vorbildliche Bedeutung *Joh. Joachim Winckelmann* (1717—68), der geniale Apostel des deutschen Hellenismus, schon in seiner Erstlingsschrift 1755 mit dem Paradoxon verkündet hatte: „Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten." Diese mit hinreißender Beredsamkeit und tief eindringender wissenschaftlicher Intuition vorgetragene Lehre faßte ja im Grunde nur zusammen, worauf die Kultur- und Kunstentwicklung des Jahrhunderts, wie wir gesehen, längst hingearbeitet hatte; ihr jauchzten die Schauenden und die Schaffenden, die Gelehrten wie die Dichter und Künstler zu, und diese Ausbrüche der Begeisterung übertönten das letzte schwache Atmen der deutschen Kunst.

Zu Winckelmanns Kreise gehörte der Leipziger Akademiedirektor *Adam Friedr. Oeser* (1717—99), der, ein geistreicher Mann, aber ein mäßiger Künstler, vor allem



Fig. 374 Zeichnung von Chodowiecki

dadurch geschichtliche Bedeutung hat, daß er Winckelmann und Goethe in die bildende Kunst einführte. [1]) Der glänzendste Vertreter der neuen Lehre aber wurde *Ant. Raffael Mengs* (1718—79). Von Jugend auf für die Kunst erzogen — sein Vater, der sächsische Hofmaler *Ismael Mengs* († 1764) hatte ihm die Vornamen Correggios und Raffaels schon in diesem Sinne gegeben — besaß er die umfassendste Technik und strenge künstlerische Selbstzucht; mit 21 Jahren war er sächsischer Hofmaler und der bedeutendste Pastellporträtist seiner Zeit. Im Jahre 1752 zum dritten Male nach Rom zurückgekehrt, blieb er dauernd im Süden,

[1]) *A. Dürr,* Adam Friedrich Oeser. Ein Beitrag zur Kunstgesch. des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1879.



Fig. 375 Deckenfresko des Parnass von Ant. Raffael Mengs (Nach Photographie Anderson)

schloß enge Freundschaft mit Winckelmann und ging als Hofmaler des Königs von Spanien zweimal auf mehrere Jahre nach Madrid. Er war der gefeiertste europäische Maler seines Zeitalters und hat durch Ernst und Fülle des Schaffens diesen Ruhm reichlich verdient. Praktisch aber stellte sich für ihn, den gewiegten Könner und Techniker, seine Betätigung des neuen Kunstideals doch so, daß er das Gute aus der Kunst aller Zeiten nahm, auch aus der Antike, vornehmlich aber von den Meistern der Renaissance; er ist der letzte große Eklektiker und die Geschichte der Malerei endet mit ihm ungefähr da, wo sie mit den Caracci wieder angefangen hatte. Sein berühmtestes Werk, das Deckenfresko des Parnaß in der Villa Albani (Fig. 375), war insofern eine Tat, als die unruhigen Perspektivkünste des Barocks darin mit Bewußtsein aufgegeben und die Deckenmalerei



Fig. 376 Bildnis Goethes von Heinr. Wilh. Tischbein (Nach Photogr. Bruckmann)

wieder nach den Prinzipien der Renaissance als Flächenschmuck behandelt wurde. Auf solche Weise suchte Mengs die „Einfalt und stille Größe“ der Antike seinem Werk zu verleihen, das im übrigen aber keinen neuen künstlerischen Gedanken enthält und genau nach dem bewährten akademischen Schema als eine sorgfältig geordnete Gruppe schöner Modellfiguren aufgebaut ist. Das Beste hat er, wie alle Maler dieser Epoche, in seinen Pastell- und Ölporträts geleistet, die mit ungeschmeichelter Kraft und Treue eine natürliche Vornehmheit zu vereinigen wissen.

Zu Winckelmanns, Mengs' und Goethes Freundeskreise zählte auch *Angelika Kauffmann* (1741—1807), eine Deutschschweizerin, die ihre Kunst hauptsächlich in Italien erworben hatte. Sie wußte das klassizistische Kostüm in ihren Porträts und Idealköpfen, wie der berühmten „Vestalin“ und „Sibylle“ der Dresdener Galerie, mit einer gewissen Sinnigkeit und Zartheit der Auffassung zu verbinden und



Fig. 377 Aus dem Zyklus Mariage à la mode von William Hogarth (Nach Photogr. Hanfstaengl)

errang damit, trotz der unleugbaren Schwächen ihrer Form- und Farbengebung, in Venedig, London und Rom großen Ruhm. Ebenso gehört *Heinr. Wilhelm Tischbein* (1751—1829) hierher, der berühmteste Sproß einer von Kassel ausgehenden Malerfamilie. Durch Publikationen wie „Homer nach Antiken gezeichnet“ und seine Umrisse nach griechischen Vasenbildern erwarb er sich um die Bildung des Zeitgeschmacks unleugbare Verdienste. Seine historischen Kompositionen sind kraftlos und süßlich, aber als Porträtmaler hat auch er Tüchtiges geleistet: sein berühmtes Porträt Goethes, der in klassisch drapiertem Mantel auf antiken Trümmern lagert, mit der römischen Campagna als Hintergrund (Fig. 376) ist mindestens ein charakteristisches Zeitbild. Es zeigt den größten Deutschen jener Tage im Vollgenusse eines Glückes, das als Traum der Sehnsucht wohl jedem Gebildeten und ideal Gesinnten unter seinen Zeitgenossen einmal vorschwebte: angesichts der Denkmäler antiker Kunst auf klassischem Boden wandeln zu dürfen, das Land der Griechen mit der Seele suchend!

England hatte in allem Wechsel der Zeiten seine isolierte kunstgeschichtliche Stellung behauptet. Von dem Kampfe zwischen Phantasie und Regelkunst blieb es unberührt, denn es hatte kraft seiner politischen und religiösen Überzeugungen dem romanisch-katholischen Barockgeist so gut wie gar keinen Eingang gestattet. Um so strenger und stolzer erblühte seine Architektur auf palladianischer Grundlage, ein weithinleuchtendes Vorbild der klassizistischen Bauweise. Unzweifelhaft sind Werke, wie die Paulskirche in London (vgl. Fig. 98), maßgebend geworden sowohl für Soufflots Pantheon (Fig. 329), wie für Gontards Gendarmentürme, und selbst Galileis römischer Klassizismus (vgl. S. 98) blieb nicht ohne englische Anregung. Im übrigen begnügte sich England mit dem

Ruhme, der Welt den größten Dramatiker geschenkt zu haben und auf der Bahn freiheitlicher Entwicklung voranzuschreiten.

Eine eigene Plastik und Malerei[1]) besaß England bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht, Niederländer, Deutsche und Italiener bestritten mit ihren Leistungen den Bedarf des Inselvolkes an Werken der bildenden Kunst. *James Thornhill* (1676—1734), der Maler der Kuppelfresken in der Paulskirche und der großen Halle im Greenwich-Hospital, war der erste Engländer, der, obwohl ohne künstlerische Selbständigkeit, den Fremden so viel malerische Technik abgelernt hatte, um derartige Werke ausführen zu können.



Fig. 378 Bildnis der Miss Nelly O'Brien von Josuah Reynolds

Aber das in der nationalen Entwicklung am weitesten vorgeschrittene Volk Europas mußte endlich auch in der Geschichte der geistigen und künstlerischen Kultur den ihm gebührenden Platz erringen. Die englische Philosophie und Literatur nahm im 18. Jahrhundert eine führende Stellung ein. Werke wie Thomsons „Jahreszeiten", Macphersons „Ossian", Lawrence Sternes „Empfindsame Reise" wurden in ganz Europa gelesen und regten überall ein neues Empfinden für die idyllische Schönheit und den romantischen Zauber der Natur, sowie für das Feine und Kleine im Leben des Menschen an. Richardsons und Fieldings Familienromane, Defoes „Robinson" und Goldsmiths „Vicar of Wakefield" verkündeten eindringlichst ein neues, auf Reinheit der Gesinnung und Freude am tätigen Leben begründetes Ideal, das bald auch für die Kunst Bedeutung gewinnen sollte.

Das Losungswort für die Künstler hatte bereits der große Mäcen und Ästhet Graf Shaftesbury (1671—1713) mit dem Satze ausgegeben: All beauty is truth — Alle Schönheit sei Wahrheit! Der vornehme, feingebildete Kunstfreund war natürlich weit davon entfernt, einen schrankenlosen Realismus zu predigen, trotzdem wurde sein Schlagwort das Kennzeichen einer Bewegung, die von England

[1]) *R. Muther*, Geschichte der englischen Malerei. Berlin 1903.

aus die ganze Kunst des Kontinents erschüttern sollte. Denn es drückte in der Tat am präzisesten aus, was vor allem der bisherigen Kunst gefehlt hatte, und setzte ein Ziel, so lockend und zugleich so vielgestaltig, wie das alte Ideal der Schönheit nur immer gewesen war. Unter dem Banner des Kampfes um die Wahrheit vereinigten sich fortan alle, welche Einfachheit an Stelle der gespreizten Vornehmtuerei, Sittlichkeit an Stelle der Frivolität, Beobachtung an Stelle der Nachahmung, Betätigung der eigenen Persönlichkeit an Stelle des Anschlusses an irgend eine Richtung setzen wollten.

Den Kampf um die Wahrheit eröffnete *William Hogarth* (1697—1764) mit einem scharfen Gefecht gegen die Lüge und die Unmoral der Londoner Gesellschaft. Seine satirischen Bilderfolgen, wie Das Leben einer Dirne, Das Leben eines Wüstlings, Die Heirat à la mode, zuerst als Gemälde ausgeführt, dann als Kupferstiche weithin verbreitet, sind scharf beobachtete, dramatisch zugespitzte, wenn auch oft bis zur Karikatur übertriebene Anklagen gegen Verbrechen und Roheit, Schwelgerei und Leichtsinn, wie sie unter den schwachen Herrschern aus dem Hannoverschen Hause eingerissen waren. Unleugbar überwiegt in Hogarths Darstellungen die moralisierende Tendenz und diese vor allem hat ihnen auch jene ungeheure Popularität verschafft. Künstlerisch betrachtet stehen sie weit niedriger, eine tendenziöse Freude am Rohen und Häßlichen ist unverkennbar; trotzdem bleibt die packende Kraft der Schilderung und die wirkungsvolle Abrundung jeder einzelnen Komposition bemerkenswert. Die sechs Bilder der Heirat à la mode (1745, in der Londoner Nationalgalerie, Fig. 377) sind auch in der malerischen Durchführung fein und gediegen; sonst hat Hogarth nur als Porträtmaler (Selbstporträt und Studienkopf der „Krevettenverkäuferin" in der Nationalgalerie) Hervorragendes geleistet.



Fig. 379 Die Herzogin von Devonshire mit ihrem Kinde
Von Josuah Reynolds

Den kecken Griff in die Wirklichkeit, durch welchen Hogarth das englische Sittenbild schuf und auf die Kunst des Kontinents Einfluß gewann — in Chardin sowohl wie in Chodowiecki schwingt die von ihm zuerst angeschlagene Saite, wenn auch national verschieden abgetönt, nach — wagte die englische Landschaftsmalerei nicht so bald ihm nachzutun. Sie nahm mit *Richard Wilson* (1714—82) zunächst den Umweg über die klassische Stimmungslandschaft im Sinne Poussins und Claude Lorrains. Wilson, ursprünglich Bildnismaler, war durch einen Aufenthalt in Italien (1750—53) zur Landschaft geführt worden und hat seitdem den Inhalt seiner italienischen Studienmappen in oft fein empfundenen und stilvoll durchgeführten Kompositionen reproduziert, die freilich bei Lebzeiten des Künstlers weniger Anklang fanden, als zu Anfang des neuen Jahrhunderts, das ihn deshalb auch zuweilen überschätzt hat. Hatte doch grade zu Wilsons Zeiten die eng-

lische Naturanschauung jene Richtung auf das Nachempfinden des romantischen Reizes in der von menschlicher Hand unberührten Landschaft genommen, welche die Parkschöpfungen Kents und Chambers' (vgl. S. 85) zum Ausdruck zu bringen suchten. — Eine ähnliche Stellung wie Wilson in der Landschaftsmalerei nimmt *Josuah Reynolds* (1723—92)[1]) in der englischen Historien- und Porträtmalerei ein. Auch für ihn wurde das Studium der alten Meister in Italien (1749—52) entscheidend. Seine Auffassung der Kunst hat er als Präsident der von ihm 1769 gegründeten Akademie der Künste in einer Reihe formvollendeter Reden niedergelegt; danach war er ein ausgesprochener Idealist und Eklektiker, wie Mengs. Seine künstlerische Praxis aber gestaltete sich etwas anders; sie war auf ein hervorragendes malerisches, insbesondere koloristisches Talent, auf geistreiche Beobachtung und auserlesenen Geschmack begründet. Er war der feinste Kenner der alten Meister, der Italiener wie der Niederländer, aber er verwertete, was er durch ihr Studium gelernt hatte, in selbständiger Weise. Deshalb wirkt Reynolds in der Mehrzahl seiner Werke noch heute so stark auf uns, wie auf seine Zeitgenossen. Seine Geschichtsbilder freilich, wie die einst hochberühmte Darstellung des „kleinen Herkules mit den Schlangen" u. a., haben dem Wechsel des Geschmacks ihren Tribut zahlen müssen, sie erscheinen uns heute gekünstelt und leer, und auch wenn er seinen Porträts einen mythologisch-allegorischen Aufputz gibt und z. B. die Schauspielerin Mrs. Siddons als „Tragische Muse" über Wolken thronen läßt oder drei schöne Schwestern darstellt, wie sie als Grazien die Herme des Hymen bekränzen, so bleibt der Eindruck ein zwiespältiger. Groß aber ist Reynolds als Porträtmaler. Er verzichtete auf die van Dyckschen Posen, die in der englischen Malerei sich fortgeerbt hatten; nicht im Staatskleide will er den Menschen geben, sondern in einer für ihn charakteristischen Haltung und Umgebung, so daß er uns etwas von seinem Wesen, seiner Denkart und Beschäftigung erzählt. So hat Reynolds, in nahezu 2000 Bildnissen



Fig. 380 Selbstporträt von Josuah Reynolds

[1]) *Ch. Leslie* and *T. Taylor*, Life and Times of Sir Josuah Reynolds. London 1865. *E. Chesneau*, J. R. Paris 1887.

den hohen Adel Englands und seine schlanken, schönen Frauen dargestellt (Fig. 378), aber auch die ganze geistige Aristokratie seiner Tage und die tüchtigen, selbstbewußten Mitglieder der englischen Gentry, welche in diesem Lande zuerst den Typus des unabhängigen, gebildeten Bürgertums schufen. Charakteristisch für seinen Porträtstil ist, daß er seine Modelle gern in eine kleine Aktion bringt: die Mutter scherzt mit ihrem Kinde (Fig. 379), die Schwester weissagt in Zigeunertracht dem Bruder, die kleine Prinzessin umarmt ihr Lieblingshündchen. Namentlich Kinderporträts gewinnen so unter der geschickten, taktvollen Hand dieses Malers einen Reiz der Unmittelbarkeit, der uns die Kunst über dem Schein der Natur vergessen läßt.



Fig. 381 Bildnis der Mrs. Siddons von Thomas Gainsborough

Reynolds war der hochbegabte, vielseitige, einflußreiche Führer der englischen Malerei; ihr größtes Genie aber besaß diese gleichzeitig in *Thomas Gainsborough* (1727 bis 88)[1]. Der Gegensatz zwischen beiden Meistern ist oft geschildert worden: Reynolds, der feingebildete Weltmann, fast ein Gelehrter, dem in jedem Augenblick das Beste von allem Geschaffenen aus früheren Zeiten vor der Seele stand und der über Zwecke und Ziele der Kunst elegant zu disputieren wußte, der geborene Akademiepräsident (Fig. 380) — Gainsborough ohne rechte künstlerische Schulung, ohne umfassendere Kenntnisse der Tradition, denn er hat England nie verlassen, zum Künstler geworden durch das Studium der Natur in seiner Heimat, der anmutigen Grafschaft Suffolk, in kleinen Städten tätig, bis ihn sein zunehmender Ruhm nach London führte, ohne Beruf zum Lehren und Leiten und mit der Akademie, die ihn unter ihre ersten Mitglieder aufnahm, bald überworfen. So ist er zu Lebzeiten an äußerem Ruhm hinter Reynolds zurückgeblieben, aber die Nachwelt ist zweifelhaft, wem von beiden sie den volleren Kranz reichen soll. Denn in Gainsboroughs Werken offenbart sich eine echte Künstlerseele mit um so anziehenderer Kraft, weil er reflexionslos schafft. Es paßt gut zu seinem Wesen, daß er ein großer Musikschwärmer war und auf den verschiedensten Instrumenten ohne Unterricht trefflich spielte. Das musikalisch-

[1]) *W. Armstrong*, Thomas Gainsborough. London 1894. — *G. Pauli*, Gainsborough. Bielefeld und Leipzig 1904.

malerische Element überwiegt in seinen Bildern, und deshalb war er auch ein großer Landschafter. An psychologischer Kraft, an Sicherheit der Zeichnung und Vornehmheit des Geschmacks bleibt er zuweilen hinter Reynolds zurück; dafür besitzt er unzweifelhaft das größere koloristische Verständnis und eine flottere, stets auf die Gesamtwirkung berechnete Vortragsweise. Mit einem Wort: Gainsborough ist ein spezifisch malerisches Genie, während Reynolds mehr als bedeutende, künstlerische Persönlichkeit hervortritt.



Fig. 382 Der Knabe in Blau von Thomas Gainsborough

Da beide die Mitglieder derselben Gesellschaft, oft die gleichen Persönlichkeiten gemalt haben, so drängt sich ein Vergleich ihrer Bildnisse direkt auf. Da ist es denn z.B. bezeichnend, daß Gainsborough die Schauspielerin Siddons (Fig. 381) im Gesellschaftskleide, ohne jede allegorische Staffierung, gemalt hat: ihn interessierte allein die malerische Erscheinung der schönen Frau, nicht ihre Kunst; so verschmäht er auch zumeist die genrebildliche Auffassung, gibt den Gestalten aber gern einen landschaftlichen Hintergrund, mit dem zusammen sie ein künstlerisches Ganzes bilden. Sein berühmtestes Bildnis „Der Knabe in Blau“ befindet sich jetzt zufällig in derselben Sammlung (Herzog von Westminster), wie die „tragische Muse“ Reynolds'. Es ist die Lösung eines koloristischen Problems: ein ganz in blaue Seide gekleideter Jüngling von etwa 16 Jahren, der Sohn des reichen Eisenhändlers Buttall, steht da in schlichter Haltung, aber voll wunderbarer Lebendigkeit, vor einer braun in braun gemalten, nur am Horizont etwas aufgehellten Landschaft (Fig. 382). Das Bild ist kaum, wie die Fama will, als stillschweigende Widerlegung des von Reynolds aufgestellten Grundsatzes: daß Blau nicht den Grundton eines Gemäldes bilden dürfe, geschaffen worden, denn Gainsborough zeigt auch in anderen Arbeiten eine gewisse Vorliebe für diese Farbengebung; aber es bleibt in jedem Falle wohl das charakteristischste Zeugnis für seine Kunstanschauung und eines seiner größten Meisterwerke.

Bahnbrechend wirkte Gainsborough in der Landschaftsmalerei. Den Nachrichten über sein Leben zufolge hat er mit Veduten aus der Umgebung seines Geburtsorts angefangen; die Einflüsse niederländischer Landschaften, die er gerne kopiert haben soll, mögen mit hineinspielen. Später, als er ein vielbeschäftigter Porträtmaler war, hatte er nicht mehr so viel Zeit übrig, vor der Natur zu skizzieren; aber mit gereiftem Kunstgeschmack setzte er aus seinen Eindrücken kleine, schlicht und poetisch empfundene Stimmungsbilder zusammen, die er nicht mit Nymphen und Satyrn, sondern mit Viehherden, Marktleuten und Holzfällern staffierte (Fig. 383). In der kulissenartigen Behandlung der Baummassen, der sorgfältig zusammengehaltenen Beleuchtung macht sich die Manier der Nieder-



Fig. 383 Die Tränke von Thomas Gainsborough (Nach Photogr. Hanfstaengl)

länder und Watteaus geltend, aber doch ist Gainsborough der erste englische Landschafter, weil er zuerst den Charakter der heimischen Natur mit ihren üppigen Baumgruppen und saftigen Wiesengeländen im Bilde festgehalten hat.

Nachdem diese großen Meister den Bann, der auf dem künstlerischen Schaffen in England gelegen, einmal durchbrochen hatten, erstand neben und nach ihnen eine Fülle von Talenten, die den Ruhm der nationalen englischen Malerei begründet haben. Den Grundton des englischen Bildnisses in Reynolds' Sinne nahmen *George Romney* (1734—1802), *William Beechey* (1753—1839), *John Hoppner* (1758—1810) u. a. auf. Die Reihe endigt in *Thomas Lawrence* (1769—1830), dem großen Modemaler der Kongreßzeit, der allerdings in mancher Beziehung wieder in den Stil des alten Repräsentationsbildnisses zurückfällt, den

Reynolds' tiefgründige psychologische Kunst überwunden hatte. — Die Landschaft als Heimatskunst, wie sie Gainsborough begründet hatte, fand in *John Crome* (1768—1812) und *George Morland* (1763—1804) ihre bedeutendsten Fortsetzer. Ihnen schlossen sich eine Reihe von schottischen Malern an, unter denen *Henry Raeburn* (1756—1823) als Bildnismaler, die beiden *Nasmyth* als Landschafter hervorragen.



Fig. 384 Damen auf dem Balkon von Francisco Goya

Der reichen und eigenartigen Entwicklung der englischen Malerei entsprach eine selbständige Pflege der graphischen Künste. Nicht der kühle, elegante Linienstich der Franzosen, auch nicht die Malerradierung, wohl aber einige jüngere, auf weiche, farbige Wirkung berechnete Techniken wurden in England besonders gepflegt. So vor allem die Schabkunst, ein im 17. Jahrhundert von dem hessischen Offizier *Ludwig von Siegen* erfundenes, in den Niederlanden und England weiter ausgebildetes Verfahren, aus der an ihrer Oberfläche gleichmäßig aufgerauhten Kupferplatte durch Herausschaben und Glätten der Lichter eine Druckplatte zu gewinnen. Zur Reproduktion von Porträts der van Dyck-Nachahmer, Reynolds' und Gainsboroughs, ihrer Zeitgenossen war die Schabkunst (Mezzotinto Engraving) in England ganz besonders beliebt und hatte in *John Smith* (1654—1720), *James McArdell* (um 1750), *William Dickinson* (1746—1823), *Richard Earlom* (1743—1822) u. a. hervorragende Meister. Von den Radierverfahren wurde hier namentlich die Punktiermanier (Stipple Engraving) geübt, welche durch mehr oder weniger dicht gesetzte feine Pünktchen Zeichnung und Modellierung hervorbringt und etwas weichliche, aber elegante Effekte erzielt. Ihr klassischer Meister war der lange Zeit in London tätige Italiener *Francesco Bartolozzi* (1728—1825). Auch die in ihrer Wirkung einer Tuschzeichnung ähnliche Aquatintamanier fand in England Pflege. Alle diese Techniken wurden unter Umständen mit dem farbigen Druck der Kupferplatte in sehr ansprechender Weise vereinigt und trugen dazu bei, die Kenntnis der Werke englischer Maler durch ganz Europa zu verbreiten.

Die englische Malerei steht am Ausgange des Jahrhunderts mitten in der gealterten Kunst Europas als frischer, junger Anfang; sie hatte keine Vergangen-

heit, nur eine Zukunft, und grade darauf beruhte Englands Vorsprung vor den übrigen Ländern, deren Kunst an der allzu schweren Bürde einer langen Tradition zugrunde ging. Nur vereinzelt begegneten uns hier ähnliche frische Ansätze, nirgends gestaltet sich daraus, wie in England, eine mächtig aufstrebende nationale Kunst.

Vereinzelt blieb auch die Erscheinung des Meisters, den wir ein Recht haben an den Schluß dieser Betrachtung zu stellen, weil in seiner Kunst Vergangenheit und Zukunft, welche für uns Lebende längst zur Gegenwart geworden ist, sich am innigsten berühren, den Spanier *Francisco Goya* (1746—1828). Die neueste Forschung[1]) hat diesen Mann des romanhaften Zaubers, mit dem ihn eine kritiklose Geschichtschreibung umgeben, zum größten Teil entkleidet. Goya war ebensowenig der Frauenverführer, Stierkämpfer und Messerheld, wie überhaupt der wütende Freiheitsapostel und Politiker, den man sich aus seinen Werken herauskonstruiert hat; er war ein patriotisch gesinnter Bürger, der in stürmischer Zeit sich einen klaren Kopf und ein warmes Herz für das Gute wahrte, und schon seit 1788 königlicher Hofmaler, aber allerdings zum Unterschiede von anderen, welche vor und nach ihm diese Stelle bekleideten, ein Vollblutspanier und ein künstlerisches Genie. Als er auftrat, war die spanische Kunst seit hundert Jahren tot; Rokoko und Klassizismus besaß man hier nur als ausländischen Import, aber die unsterblichen Werke des Velazquez, im übrigen Europa so gut wie unbekannt, standen vor aller Augen. Deshalb ist es leicht zu verstehen, daß Goya die eklektische Manier seines Lehrers, des Hofmalers *Francisco Bayeu* (1734—95), eines Gehilfen von Mengs, schnell überwand. Scharfer Verstand, natürliche Begabung und unermüdliches Studium der Natur stellten ihn bald auf eigene Füße. Er malte das spanische Leben und er malte es mit dem ganzen Zauber des Lichts und der Farbe, den zu sehen und wiederzugeben Velazquez und sein eigenes Genie ihn gelehrt hatten. Darauf, daß *Goya* als der Erste die Behandlung der atmosphärischen Luft, des Plein-air, verstand, beruht seine geschichtliche Bedeutung; er war ein Revolutionär der Kunst, nicht der Politik. Bilder wie die „Romeria di San Isidro“ (im Prado), die unvergleichliche Darstellung eines beliebten Volksfestes in der Nähe von Madrid, die „Cucaña“ (der Maibaum) und der Stierkampf (beide aus seiner letzten Zeit, im Berliner Museum), die berühmte Wasserträgerin (in Budapest) u. a. gehören in dieser Hinsicht zu seinen größten Meisterwerken. Aber auch seine zahlreichen Entwürfe für die Madrider Teppichfabrik, mit packend realistischen Szenen aus dem Leben, so stillos sie grade für diesen Zweck erscheinen mögen, zeigen, wie wenig konventionell er seine Stoffe anfaßte, mit welcher für sein Zeitalter unerhörten Kühnheit er einzig auf die malerische Wirkung ausging.

Im übrigen war Goya, wie es seiner Stellung als Hofmaler entsprach, vorzugsweise mit Porträts und Kirchenbildern beschäftigt, und es heißt ihn arg mißverstehen, wenn man in diesen Arbeiten eine versteckte satirische oder gar antikirchliche Tendenz sucht. Wenn seine Bildnisse, seine Szenen aus dem Leben (Fig. 384) zuweilen einen grotesken Eindruck machen, so dürfen wir nicht vergessen, daß es eine völlig morsche, dekadente Gesellschaft ist, die sie wiedergeben; die Modelle, nicht der Maler, verleihen diesen Bildern den Zug des Unheimlichen. Den Mut der Wahrheit, der spezifisch malerischen Ausdrucksweise, hat Goya freilich auch im Kirchenbilde. Sein bedeutendstes Freskogemälde, die Auferweckung eines Toten durch den hl. Antonius, im Kuppelgewölbe des Kirchleins S. Antonio de la Florida bei Madrid (1798—99) unterscheidet sich nach Anordnung und Auffassung nicht sehr von dem Augenblicksbilde der beiden Damen auf dem Balkon: die legendäre Szene geht ebenfalls auf einer den Kuppelrand

[1]) *V. v. Loga*, Francisco de Goya. Berlin 1903.

umgebenden Balustrade vor sich, hinter deren Geländer sich die mit unübertroffener Wahrheit dargestellte Menge des Volkes drängt.

Goyas Ruhm beruht aber vor allem auf seinen Radierungen, der Folge der Caprichos (1797), den Desastros de la Guerra (1810—13), der Tauromachie, den Proverbios und zahlreichen Einzelblättern.[1]) Hier wird er zum gewaltigen Ankläger seines Zeitalters; die hoffnungslosen Zustände in seinem Vaterlande, die Greuel des Bürgerkrieges und des Befreiungskampfes, die Grausamkeiten des Despotismus und der Inquisition (Fig. 385) bilden den düsteren Hintergrund für das dämonische Spiel seiner Phantasie, dem er in ganz leicht umrissenen, andeutenden, aber mit voller Beherrschung der Radiertechnik, namentlich auch der Aquatinta zu lebendigster Wirkung gebrachten Kompositionen Ausdruck verleiht. Politische Satire im Sinne einer bestimmten Partei dahinter zu suchen, ist kaum gerechtfertigt; aber die Schäden der Gesellschaft, die Verrottung des öffentlichen und privaten Lebens, Torheit und Aberglauben wurden kaum jemals von Künstlerhand so schonungslos an den Pranger gestellt, wie in diesen radierten Glossen zur Zeitgeschichte. — So steht Goya, ein zweigesichtiger Janus, an der Wende der Zeiten: rückwärts gewandt schaut er das Alte, Überlebte, Verfallende in seiner ganzen Schmach, vorwärts weist er auf ein neues Jahrhundert der Aufklärung und des Fortschritts, der Freiheit und des Lichts. Wie seine malerische Technik Elemente enthält, welche erst die „Moderne" in ihren verschiedensten Phasen als Verismus, Pleinairismus und Impressionismus zur vollen Entfaltung gebracht hat, so geht durch sein ganzes Schaffen ein moderner Zug. Er ist der einzige Künstler am Ende des 18. Jahrhunderts, der uns spüren läßt, daß gleichzeitig die blutigste Revolution die alte Ordnung der Dinge zertrümmerte, neue Staatenbildungen in Europa entstanden und wieder zerfielen, und inmitten von Verblendung und Unrecht doch die Grundlagen einer neuen Weltanschauung geschaffen wurden. Als Goya starb, war die europäische Kunst noch einmal in den Kampf mit jenen alten Gedanken- und Empfindungsmächten getreten, deren unaufhörliche Neugestaltung den fesselndsten Inhalt des in diesem Bande behandelten Zeitabschnittes bildeten. Aus dem Schaffen des spanischen Meisters leuchtet uns zum erstenmal die Vorahnung entgegen, daß aus diesem Kampfe der Sieg einer völlig neu gearteten, der modernen Kunst hervorgehen werde.



Fig. 385 Radierung von Francisco Goya

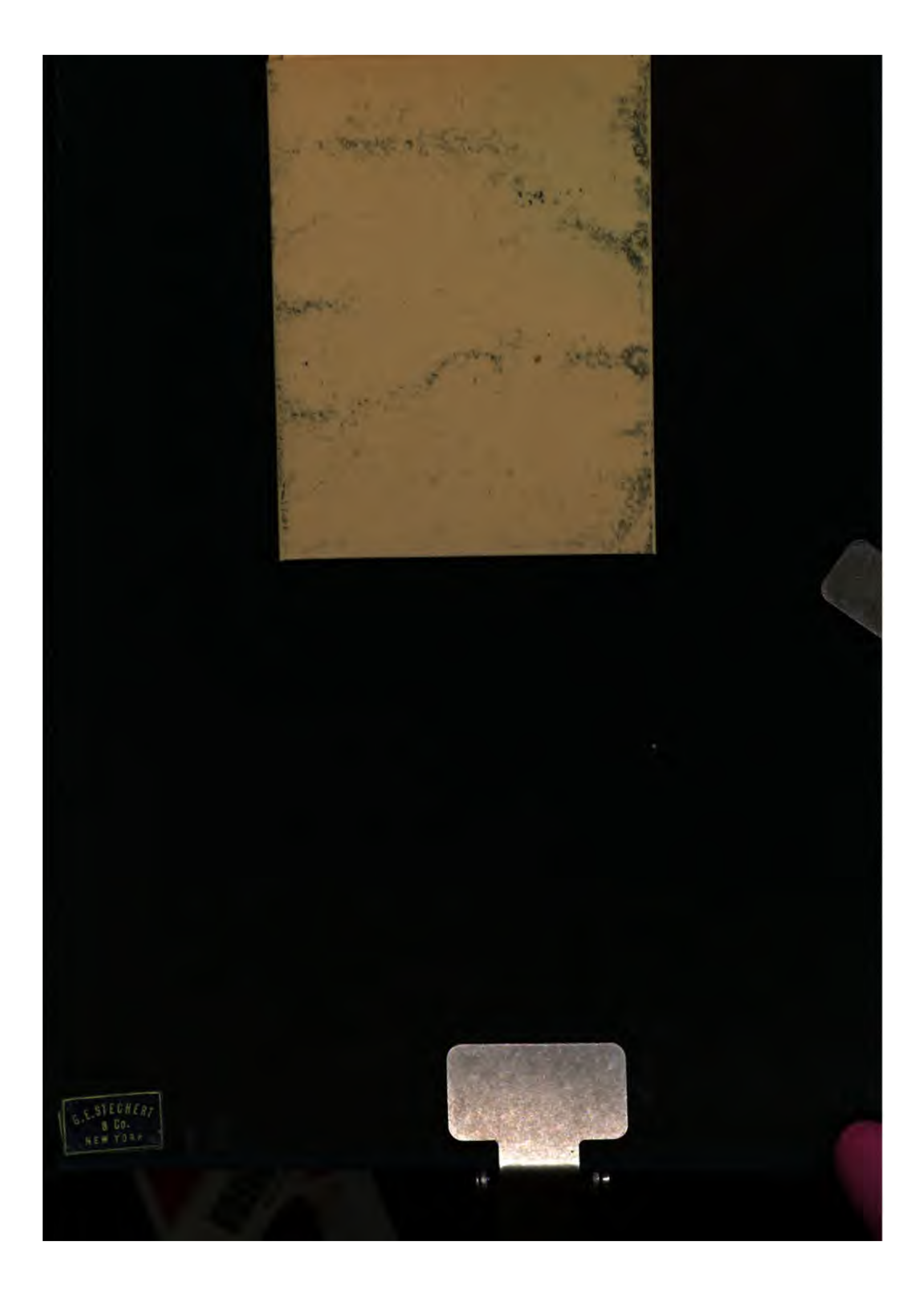
[1]) *A. de Nait,* Les Eaux-fortes de Francisco Goya. Les Caprichos, gravures facsimile. Paris 1888.

Verzeichnis der technischen Ausdrücke

Künstler-Verzeichnis

Verzeichnis der Illustrationen

Orts-Verzeichnis


G.E. STECHERT
& Co.
NEW YORK